الجنس ـ الإيديولوجيا ـ الفضاء الروائي
في الرواية اليمنيّة المعاصرة
رواية الرهينة أنموذجا

أ.د. محمد عبد الرحمن يونس
أستاذ في جامعة ابن رشد بهولندا ، عميد كلية الآداب بالجامعة
أستاذ في جامعة جين جي الوطنية، تايوان ـ الصين الوطنية

مدخل :

تعدّ رواية (الرهينة) للروائي اليماني زيد مطيع دمّاج، من أهم الروايات اليمنية التي رصدت لمختلف العلاقات الإنسانية والاجتماعية والسياسية في فترة نظام حكم الأئمة، أي قبل قيام الحكم الجمهوري بصنعاء، وهي من أجرأ الروايات اليمنية الحديثة والمعاصرة في التركيز على فضاء الجسد والجنس، والقصور، وإيديولوجيا السلطة الإمامية البائدة، بل يمكن القول إنها من أجرأ الروايات العربية في هذا التركيز. إنها تؤسس لفن روائي يمني، يخرق المحرمات، وفق سخرية حادة مرّة من كل الأعراف والتقاليد والقيم البطريركية المؤسسة على نظام معرفي سلطوي، أحادي الرؤية في تطلعاته ومفاهيمه وقيمه، وتستفيد من فن السيرة الذاتية، ولغة المذكرات، والمونولوجات الداخلية الحالمة، وفن الاسترجاع والاستذكار، ولغة الحلم والتخيل، والقطع السينمائي، وتضع الواقع السياسي –المعاش- إبان فترة الإمامة- بتناقضاته، وجهله وبطشه، خلفية وحقلاً مرجعياً، بحيث يشكّل هذا الحقل لحمة للعمل الروائي، وبنياته الجمالية والفنية. إنها تقدّم مجتمعاً واقعياً، لكنه من خلال البنية الفنية يبدو للقارئ مجتمعاً غرائبياً أسطورياً. لكنّ القارئ المتتبع لتاريخ اليمن، والذي عاصر الحكم الإمامي سيجد أنّ هذا الواقع الغرائبي الأسطوري، ما هو إلاّ واقع كان حقيقة حيّة سائدة، عاشه الروائي زيد مطيع دماج، وصوّره بفنية جمالية تنهل في بنيتها العميقة من معطيات المدرسة الواقعية في الأدب، وبنياتها وتوجهاتها المعرفية، هو الواقع اليمني في عهد الأئمة الذين حكموا اليمن، وفرضوا عليه عزلة، ومنعوا تطوّره الحضاري، فكرياً وثقافياً وسياسياً واقتصادياً، ومن خلال هذا الواقع يبدو فضاء المدينة باهتاً وضيقاً ومخنوقاً، وعموماً فإنّ كثيراً من الأعمال الأدبية، سواء أكانت رواية أم قصة أم نصوصاً شعرية، تعاملت مع فضاء المدينة بمزيد من الرفض، والسوداوية باعتباره فضاء للاستلاب والعلاقات الاستهلاكية، فضاء للحد من الحرية، ولمزيد من انسحاق الروح تحت وطأة الفقر والجوع والمرض، وتحكم طبقة معينة بباقي الطبقات الأخرى، فضاء لنظام مؤسساتي "لا يعنى بالبشر كأفراد ومواطنين بل يتعامل معهم كأجساد بشرية، ومخلوقات ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ وما قبل السياسة. ففي الوقت الذي ازدادت قوى السيطرة والحكم للدولة عما كانت عليه قبل خمسين سنة أصبح من المحتم أن يقلّ الاحترام لحرية الفرد

لأنّ القضية السياسية الأساسية في الوقت الحاضر لا تُعنى بالحريات البشرية... ونحن جميعاً كمخلوقات، عبيد على حد سواء وذلك بسبب حاجاتنا الطبيعية"[1].

تدور أحداث الرواية في فضاء روائي مغلق، أنّه قصر النائب (نائب الإمام). ومن خلال هذا الفضاء يقوم السارد بتعرية بنية القصور، وعلاقاتها، وقيمها، مركّزا على فضاء " الحريم"، ثمّ يتسع هذا الفضاء، ليصبح فضاء المدينة " صنعاء"، بكلّ قيمه وسلوكياته خلال حقبة تاريخ معيّنة. إنّ أهم ما يمّيز رواية الرهينة" هو فضاء قصر النائب، فمن حجرات هذا الفضاء وأروقته، ودهاليزه ، تتمّ عملية السرد والحكي، Narration . .

لقد اعتادت السلطة السياسية في اليمن ــ سابقا ــ أن تحتجز أبناء المعارضين لها كرهائن، ومعتقلين، ومن ثمّ تتم المساومة على هؤلاء الرهائن بين السلطة، وبين عائلاتهم ، وذات ليلة يختطف أعون الإمام " الرهينة" بطل الرواية :

((ـ تذكّرت أمي التي هربت بي من (عكفة)*. ومن (سواري) ** سيف الإسلام ولي العهد بين مزارع القصب والذرة خوفا من خطفي في تلك الأثناء لأسجن كرهينة.. ومع ذلك فقد انتزعت من حضنها بقوة وقسوة لم تعهدهما المسكينة من قبل .. وأركبت فوق حصان مقوَس الظهر يخصّ والدي وأسرته إلى المدينة))[2].

يختطف بطل الرواية (الرهينة) من الريف النائي، ثمّ ينقل رهينة إلى قلعة (الرهائن)، ثمّ إلى قصر النائب في صنعاء، باعتبار جميع أفراد أسرته معارضين لحكم الإمام. وهناك في قصر النائب يتعرّف بشخصية مهمّة أسهمت في ثراء الرواية الجمالي والإنساني، وهي شخصية "الدويدار"[3]، الذي يقوم بخدمة نساء القصر، اللواتي يطلق عليهن الراوي اسم "الشرائف"، وسرعان ما تنشأ صداقة عميقة بين" الدويدار"، وبين "الرهينة"، الذي لا يذكر الراوي اسما له، ولا تعرفه نساء القصر إلاّ "بالرهينة": ((وفي الحقيقة فإنّ انتزاع الاسم الشخصي أو إلغاءه ليس من دون دلالة بعيدة، إنها رغبة عدوانيّة في نسف الذات الشخصيّة للنزيل والانتقال به إلى درك من الدونيّة والتشيؤ أشدّ إيلاما من افتقاد الحريّة نفسها))[4]. وتقوم هاتان الشخصيتان بتعرية بنية فضاء القصر من الداخل. و في هذه الدراسة، سأحاول أن أدرس بنية فضاء القصر، كبنية مغلقة على نفسها، لكنها منفتحة على فضاء السلطة السياسية الإماميّة الحاكمة، وسأتابع تحركات الشخوص الروائيّة داخل هذا الفضاء، وما يمكن أن تشير إليه من حالات إنسانية واجتماعيّة وأخلاقيّة، وسعيها المحموم وراء الجنس، وبعض رؤاها الإيديولوجيّة والطبقيّة. وإذا كان من الصعوبة أن تدرس رواية " الرهينة" بعيدا عن حيّز الحريم، وما يدور فيه من فضائح، ومغامرات عاطفيّة، فإني مضطر لمتابعة الشخصيّة النسائيّة المركزيّة في الرواية " الشريفة

---

* ـ عكفة : حرس الإمام الخاص.

** ـ السواري : سلاح الفرسان.

(1) ـ أودن، ويستان : محنة الشاعر في أزمنة المدن، ترجمة سهيلة أسعد نيازي، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى، 1992م، ص 42.

(2) ـ دماج، زيد مطيع :الرهينة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، كانون الثاني، 1984م، ص 122.

(3) ـ صبي حاضر البديهة يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم.

(4) ـ بحراوي، د. حسن : الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1990م، ص 56.

حفصة" أخت النائب في علاقاتها بفضاء القصر، وبشخصية البطل الذي يعين خادما في جناحها. فالشريفة " حفصة" هي البؤرة المركزيّة للسرد الروائي، ومن خلالها تتشعب الأحداث وتنمو، ومن خلالها يحلم البطل " الرهينة" ، ويتذكّر، ومن خلالها تتمّ لعبة الوهم والتخيّل والاستذكار التي تأخذ مساحة سرديّة مهمّة في فضاء النصّ الروائي. وسأركّز على فضاء العتبة(النافذة) في غرفة الرهينة وزميله " الدويدار"، باعتباره أهمّ فسحة جماليّة في هذا القصر، بالنسبة للبطل الرهينة.

الجنس والإيديولوجيا في الرواية

يحيل فضاء القصر ودهاليزه السريّة، وكثرة نسائه في رواية (الرهينة) إلى العلاقات الجنسيّة المحرّمة، غير الشرعية، التي تعقد في هذا الفضاء، فالجنس ظاهرة تأخذ حيّزا سرديّا مهما، وهو في بنيته الرئيسة يشير إلى العلاقة الاستلابيّة بين الذكور والإناث. لقد كان الدويدار" الحالي"(5)، وكذلك " الرهينة" ضحيّة لهذه العلاقة الاستلابيّة بين الذكور والإناث. إنهما كانا مجبرين على ممارسة هذه العلاقة بعيدا عن أي أفق جمالي أو إنساني. ولقد عمدت نساء القصر، بما فيهن العجائز والقبيحات، على استهلاك طاقات" الدويدار" و" الرهينة" الجسديّة استهلاكا مقززا ومنفرا، فالدويدار كان مجبرا على إشباع رغبات النساء الجنسيّة، ومن دون أن يحب أي واحدة منهن، فبدت العلاقة الجسديّة معهن تفتقر إلى شرطها الأخلاقي والإنساني، وأصبحت علاقة موحشة وقاسيّة، فهي في هذا الفضاء لم تنبع عن الحب، ولا يمكن أن تنبع عنه، نتيجة للتفاوت الطبقي بين الخادم المستلب . بفتح اللام . وبين سيدته الأرستقراطيّة، إنّها تعبير عن وحشة الفضاء وكابوس ظلمته، هذا إذا استثنينا العلاقة بين الرهينة وبين الشريفة حفصة، التي كانت فضاء للحلم والمستقبل والحريّة، والأحاسيس الإنسانية بالنسبة للرهينة، ومع ذلك فقد كانت اضطهاديّة طبقيّة من قبل الشريفة حفصة، وهي علاقة حبّ رومانسيّة من طرف واحد، من طرف الرهينة الغض الحالم بالحرية والفرح والحب، والحق والخير. في حين أن الشريفة (حفصة) لا تبالي بهذه المشاعر النبيلة، فهي امرأة متسلطة، لا يهمها إلا إشباع لذائذها الجنسية المتحفزة دائما ، وهي تنفجر عند الرهينة أحيانا على شكل أحلام رومانسيّة، ورغبات مكبوتة صارخة، وسنلاحظ أنّ هذه الحواس ـ من كثرة انهماك الرهينة في نكاح نساءالقصر. ستنفجر في فضاء القصر المغلق لتشكّل حالات عربيدية وماجنة مع غير امرأة من نساء القصر، تفتقد إلى قيمتها الأخلاقيّة والإنسانية، ويعترف الرهينة بمجونه، حزينا من كلّ هذا الانهيار الأخلاقي العنيف الذي سقط فيه. يصف هذا السقوط قائلا: ((مارست مع صاحبي جميع هواياته ورذائله القذرة، واندمجت في عالمه الغريب حتى كاد يغار مني .. فقد تعلقت بي النسوة المتعددات المواهب والمتنافرات أشكالا وألوانا وأعمارا وقد سئمن من صاحبي لسعاله الشديد ونحوله الشاحب.. وخوفهن من ذلك المرض المرعب))(6).

ومع نمو السرد الروائي وتشعّبه، سنلاحظ أن البطل" الرهينة"، يركّز على البعد الذاتي العميق لديه، واستنفار هذا البعد في علاقته مع نساء القصر، وبخاصة مع الشريفة " حفصة"، إذ تظهر اهتماماته العميقة بها، ولذا فهي تحضر في وعيه وأحلامه، وتداعياته الليلية، واستذكاراته. ولن نستغرب

(5) ـ الجميل، كما تذكر الرواية.

(6) ـ رواية الرهينة ، ص 86.

مثل هذا التركيز على المرأة في جوّ اجتماعي عاشه الرهينة في طفولته، هذا الجو الذي اعتاد على الفصل بين حيّز الحريم وحيّز الرجال، أمّا في فضاء القصر فإن هذا الفصل لا يبدو إلاّ على المستوى الظاهري والشكلي، فظاهريا ثمّة فصل بين الفضائين: فضاء الرجال وفضاء النساء، لكن على مستوى البنيّة الداخلية للقصر، سنلاحظ أنّ هذا الفضاء قد ضاق تماما، وأصبح حميما على مستوى الجسد، في علاقة نساء القصر برجاله وحرّاسه، فلكل سيدة رجلها اللاشرعي من الحراس والجنود، وفي حالات كثيرة كنّ يتشاركن في جسد رجل واحد، ولا يجدن غضاضة في ذلك، فـ (الدويدار) و(الرهينة)لهما علاقات جنسيّة مع نساء القصر كافة. وبسخرية لاذعة عرّت" حفصة" البنية النفسية والسلوكية لبنات جنسها في القصر، ولقريباتها الشرائف، حينما فاجأتهن بالحقيقة الصارخة، وفضحت علاقاتهن الجنسيّة مع " الرهينة". فعندما جلس الرهينة بجوارها في السيارة العائدة من قصر ولي العهد إلى قصر النائب، وبّخته الشريفات لأنه ضرب ابن ولي العهد المدلل اللاشرعي، فدافعت عنه حفصة: ((وقالت الأخرى: لا ندري ما هو الداعي لاستصحاب دويدار رهينة معنا لا يعرف الذوق ولا الأخلاق ولا الأدب؟... فأخرجت رأسي إلى خارج السيارة... لكنّ الشريفة حفصة كانت تجذبني بشدة للبقاء بجوارها وهي تبتسم لكلام النسوة.. وتضحك بعض الأحيان باستخفاف.

. قالت أخرى من النسوة:

. من الخطأ تكرار ذلك مرة أخرى.

وأجابتها واحدة منهن بجرأة:

. إحدانا هي السبب في كل ما حدث!

وابتسمت الشريفة حفصة متربّصة بسخرية ثم قالت:

. يا إلهي؟ كلّ هذا الكلام شفقة بغلام ولي العهد أم تشف بالرهينة الجالس بجواري؟!

وصمتن إثر تجلجل صوتها المصحوب بضحكاتهن المستهزئة. ومرّت لحظة ولم أشعر إلاّ بالشريفة حفصة تدفع بي نحوهنّ فجأة. فارتبكت حين وقعت في أحضان بعضهنّ.. وهي تقول: حسدتموني عليه لجلوسه بجواري. ولم أحسدكن وهو في فراشكن كلّ ليلة.

قالت إحداهنّ وقد تمالكت أعصابها:

. لا تغتري بأنك الزليخا.. زوجة عزيز مصر.

فأجابت الشريفة حفصة بسرعة:

. وليس هو يوسف ياغبيّة))(7).

لقد بدت حفصة في الرواية كيانا رقيقا ومدهشا من السحر والفتنة، والأنوثة الطاغيّة، فكان جسدها الغضّ الهائج في فضاء القصر حلما جميلا يلاحق الرهينة، ويمنّي نفسه به، ولقد شكلّ هذا الجسد مساحة جماليّة بالنسبة لأحلام الرهينة، إذ وسّع من طاقات الحلم والتخيّل عنده. ولكنّه كان يعذّبه في آن، وقد حاول مرارا أن ينساه بوساطة الغياب في الخمرة: ((ولأنني شربت لكي أنسى الشريفة

---

(7) ـ الرواية، ص 97 - 98.

حفصة.. فقد سهرت حتى الصباح.. لم تفارقني لحظة في خيالي.. كيف تكون في هذه الساعة؟. هل هي مستلقية على فراشها الناعم والأنوثة المجسّدة في جسمها الريّان تبرز مفاتنه من خلال ثيابها الشفّافة اللاصقة بجسمها!؟.. وصوتها الأجشّ كفحيح أفعى تتلوى يطرق سمعي!..(8).

ما زلت أتغافل هجوع صاحبي من سعاله...، وأرتشف كأسا إثر أخرى من احتياطه من الخمرة وسيجارة من سجائره المعروفة))(9).

لقد اجتاحت المرأة(حفصة) حياة البطل" الرهينة"، فحاصرته في كلّ فضاءاته، وبدت هاجسه اليومي، ففضاء القصر المغلق على المستوى النفسي باعتباره فضاء للأسر والسجن، جعل الرهينة يركّز طاقاته التأمليّة في جسدها وتقاطيعه، وكذلك طاقاته الجسديّة على المستوى التواصلي مع نساء القصر وخادماته. تقول الرواية:

((أصحبت في عالم آخر! قررت فيه بغير إرادة الذهاب إلى منزل الشريفة حفصة. وارتشفت كأسا أخرى .. وخرجت فعلا إلى الساحة متجها نحو باب دارها.ز طرقته ففتحت لي إحدى الخادمات، ولأنّها عرفتني فقد دخلت وصعدت الدرجات نحو مكان الشريفة حفصة..))(10).

و تسأله الشريفة حفصة عن حاجته؟ فيضطرب ويحتار، ويجيب:((. لا شيء.

. وتعليل وجودك الآن في منزلي.

. كنت أبحث عن شيء تركته هنا .. وربّما كنت مخطئا في ظني.. فهو في مكان آخر))(11).

و بغريزة المرأة وحسّها الأنثوي تعرف ماذا يريد فتى مراهق في منتصف الليل، فالقصر مليء بالخادمات والنساء، ويعرفهنّ كلهنّ، فهل يريد خادمة ما، أم يريدها هي؟. كانت تعرف أنّها المطلوبة، لكنها من باب المقامرة على رجولته، والسيادة عليه، ستذلّه قبل أن تمنحه جسدها:

((... أرجو المعذرة سيدتي لإزعاجك..وعلى كل حال لم يحدث شيء يعكّر صفو نومك.

. مؤدب.. مؤدب جدا.. لكن الذي تبحث عنه ألا يكون مع إحدى خادماتي؟

. لا .

. هل تروقك إحداهن؟

ووثبت غاضبا لكي أخرج سريعا.. لكنها أمسكت بكتفي وجذبتني نحوها فالتصق جسمي بجسمها وشعرت بأنفاسها تتوالى لاهثة.. وقبّلتني حتى كدت أن يغمى عليّ.. ومرقت أمامي وقد جذبتني بيدها نحو مكانها المفضّل.. وأقفلت الباب ووضعت يدها حول عنقي لكي تذيبني في قبلة أخرى أصبحت بعدها كمعدن مصهور في أتون صائغ أو حداد. ورشفت من فمها أجمل القبل وتلمّست يداي جسمها الرخو الذي كنت أحلم به منذ زمان.. وهجعت معها في لذّة.. صاحت لها ديوك الفجر..))(12).

(8) - علامات التعجب والاستفهام والنقطتان، من وضع الكاتب، وإذا زادت النقط عن اثنتين فهي من وضعنا دلالة على الفقرة المحذوفة. مع ملاحظة أن علامات كثيرة لا ضرورة في متن الفضاء الكتابي النصيّ.

(9) - الرواية، ص 125.

(10) - نفسه، ص 126.

(11) - نفسه، ص 126 - 127.

(12) - الرواية، ص 127.

إنّ المرأة الحلم المؤرّق في ذكريات البطل" الرهينة" وتداعياته هي الشريفة حفصة، ويقابلها المرأة" اللذّة الآنية"، والتي يمكن أن تكون أي خادمة من خادمات القصر، أو أي سيدة من سيداته، والتي يقتصر التواصل الإنساني معها، ويتحدد بها من خلال لحظة التواصل الجسدي، فعندما تغيب المرأة" اللذة" جسديا، فإنّها تغيب على مستوى الحدث والسرد، وعلى المستويات الحكائيّة الأخرى، فلا يأتي ذكرها إلا لكونها عاملا بنائيا، يرفد البنية الرئيسة للمرأة الحلم في السرد والوصف الحكائيين، وللمرأة المشتهاة في الحلم والتخيلّ، وهي الشريفة حفصة. غير أنّ العلاقة الجسديّة بين " الرهينة" المستلب، وبين الشريفة حفصة، صاحبة السيادة والسطوة، هي ضرب من تجنيس Sexualisation علاقات الاضطهاد الطبقي، فالشريفة حفصة هي التي تغتصب الرهينة، وهي التي تستنفر طاقاته الجنسيّة، متى تشاء، لا متى يشاء هو. وقبل أن تمنحه نفسها فإنّها تمارس عليه إذلالا نفشيا وسطوة وقهرا، باعتبارها الأمرة سيدة القصر، واعتباره الخادم الرهينة" الدويدار" الذي لا يكون إلاّ عبدا في نهاية المطاف، في مجتمع يقوم على تجذير التباين الطبقي، بكلّ وسائله وأدواته السلطويّة.

فعلى مستوى البنية اللغوية، والمفردة اللغويّة التي يتمّ التخاطب بها مع " الرهينة"، سنلاحظ تكريس مفهوم: تجنيس العلاقات الاضطهاديّة بين الأميرة والخادم:" مرحبا سيدتي.. وسأخذ منه الجواب..

. أحسنت يا رهينتي الحالي)).

و((. (خد بالك)!.. أنا الشريفة حفصة!

. لم أنكر ذلك!

. وأنت رهينة!

. .. ودويدار.

. .. ((حالي))!

. وماذا؟

. وخادم سيدي النائب!.. الذي يقوم..

. بغسل الأواني القذرة.. و و و. !.

. أو تنكر ذلك؟

. معاذ الله!

. حسبت أنك ستنكر!))(13).

وفي حوار آخر مع الرهينة تقول له:

وكنت جلفا وقاسيا وبلا ذوق معي((كقبيلي بسبلة)).

. أعرف ذلك.. فأنا مجرد ((دويدار))!

. بالضبط .. والدويدار يعرف كيف يؤدي عمله))(14).

---

(13) - الرواية، ص 138.

(14) - الرواية، ص 51.

إنّ جدل القهر الطبقي والجنسي سيوّلد علاقة جنسيّة لا تكافؤ فيها، لأنّها تقوم في بنيتها العميقة على الاستلاب والاضطهاد. وبالرغم من إعجاب الشريفة حفصة بـ ((الرهينة)) جسديا، فإنّها كانت تستلذّ عذاب روحه وسجنه، وكانت تمارس سطوتها عليه، وتذلّه، ثمّ تعطف عليه بقبلة سريعة، أو ضمّة بين أحضانها، و تتركه فريسة للوهم، والخيال المراهق المرضي ـ بفتح الراء وكسر الضاد ـ الذي يسيطر على كلّ مواقفه وردود أفعاله. فلأجل هذه الشريفة ضرب شاعر الإمام، وأفنى لياليه في الخمرة، وتدخين الحشيش المخدّر. ولأجلها شتم سائق السيارة التي حملت الشرائف إلى قصر ولي العهد. وكلّما أبدى رغبته في التحرر من سطوتها، قيّدته بالطوق الحديدي في رجليه، بأمر من أخيها النائب، وأذلّته، ثم تأمر بفكّه واقتياده إلى جناحها وتوبيخه، ثمّ تهييج حسّه الذكوري المراهق. وفي المجتمع الطبقي، يعمد الرجل المضطهد إلى ((أن يثأر لنفسه ولرجولته، لأنّه يعاني... في كثير من الحالات من كبت جنسي شديد ناشئ عن الإيديولوجية الأبويّة الحنبليّة التي تشدّ على خناق العلاقات بين الرجل والمرأة في مسقط رأسه))(15)

ويكون الثأر في هذه الحالة، عن طريق اتصالاته الجنسيّة الكثيرة مع نساء الطبقة اللواتي يضطهدنه. وهكذا كانت علاقة " الدويدار" وصاحبه" الرهينة" في فضاء قصر النائب، ومع نسائه وخادماته، ولقد أحسّ الرهينة أنّ هذه العلاقات هي علاقات دونيّة لا حسّ جمالي ولا أخلاقي ولا إنساني فيها، وأن الفضاء التي تجري فيه هو فضاء مسموم وخانق، فصار يحنّ إلى فضاء أكثر نقاء. يقول: ((حاولت ذات يوم، وقد ضقت ذرعا بالحياة أن أقنع صاحبي بالخروج إلى الميدان ثمّ إلى المدينة.. إلى السوق.. إلى الشارع .. قلت له بتودد:

. أريد أن أتجول في المدينة هذا اليوم.. ولو لساعة واحدة.

. لماذا؟

. يوم واحد .. بل ساعة واحدة.. ألا تسمح أن ترافقني؟

. أينقصك شيء في هذا القصر وملحقاته؟

. أشياء!. لكني أريد فقط أن أشمّ الهواء..

. الهواء موجود!

ـ أريد أن نمشي معا.. أن نشمّ هواء آخر.. نرى الناس.. أن أجد أي شخص من بلدتي ممن يبيعون البصل والثوم والبطاطة في السوق .. أسألهم عن حال أسرتي(16).

وكذلك لم تكن علاقة الدويدار ـــ الشاب الجميل ـــ مع نساء القصر إلاّ علاقة استلابية واستهلاكيّة يفتقد فيها إلى الإحساس بالحريّة لأنّه منقاد إلى رغبة نساء القصر. شاء أم أبى: ((ولم أذكر في الصباح إلاّ أنّ صاحبي لم يعد بجانبي. أخذته امرأتان غير زهراء.. جلس معهما في درجات القصر تقبّلانه

(15) ـ طرابيشي، جورج: شرق وغرب ـ دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، فبراير، 1982م، ص 10.

(16) ـ الرواية، ص 39.

وتعتصران منه أشياء أخرى.. وأتذكّر أنّه عاد وأغلق الباب وراءه بعنف، ثمّ نام بعمق لم أعهده فيه من قبل))(17).

إنّ فضاء القصر المغلق على نفسه، السريّ بعلاقاته، لم يولّد إلاّ الشذوذ والدعارة، والعلاقات التي تفتقد إلى أي شرط إنساني، فالتباين الطبقي في القصر خلق علاقات مشوّهة واستهلاكيّة لا إنسانية، فبالرغم من أنّ " الدويدار" الخادم الجميل أعطى جسده وحياته لنساء القصر، إذ قامت هاته النسوة بتبديد طاقاته الجسديّة والجنسيّة، واستهلاك جسده، وكنّ السبب في إصابته بمرض خطير وقاتل:

((سمعت وقع أقدام على السلالم.. خفيفة وحذرة.. توقّف ذلك عند باب الغرفة غير المقفل بإحكام.. ثمّ سادت لحظة صمت سمعت خلالها صوتا خافتا ينادي: عبادي .. عبادي.. يا عبادي.. بس .. بس .. كتمت أنفاسي وقد أحكمت اللحاف حول وجهي.. شعرت به قد قام من مرقده.. وتكرر الصوت هذه المرّة من داخل الغرفة.. تأكّدت أنّه قام مضطربا ثمّ بترو قال:

. من؟ ماذا تريدين يا((زهراء))؟.

لم تجبه .. بل شعرت أنّها تقترب منه أكثر.. تحوّل همسها إلى فحيح ملتهب.. كان يحاول أن يثنيها متعللا بوجودي ولكن كلّ محاولاته باءت بالفشل..وأصبح الفحيح مشتركا.. لم أشعر بالخوف في حياتي كهذه الليلة .. وانتهى الفحيح لتأخذ منه قبلة علا صوتها مدويّا ممّا جعله ينزعج خوفا من أن أكون متيقظاً، وتسللت خارجة))(18).

وبالرغم ممّا قدّمه "الدويدار" من لذّة لنساء القصر الكثيرات، فأنّه ـ في النهاية ـ عندما مات لم تخرج امرأة واحدة من اللواتي استمتعن بجسده، لتوديع جثمانه، ولم تبد أي امرأة حزنا عليه، هذا إذا استثنينا الشريفة (حفصة) التي خرجت معه، ومع الرهينة إلى المقبرة، لمواراته وتوديعه. ولو درسنا البنيّة العميقة لخروجها، سنجد أن هذا الخروج هو خروج وظيفي، ويفتقد إلى البعد الإنساني، وإلى الدلالات العميقة إلى أبعاد الموت والفناء، وهدفه بالدرجة الأولى حصار (الرهينة)، وزيادة فرض سطوة جسدها عليه. يقول الراوي: " أمّا الشريفة حفصة ... فقد شاركت بالحضور وعلاها الحزن وهي تشمّ عطوراتها الخاصّة الثمينة تفوح من نعش الفقيد.. حضر أيضا الطبشي العجوز المفدوغ الرأس..كنا هؤلاء فقط أهمّ الشخصيات في جنازة الفقيد الراحل.. ومعظم نساء القصر و ملحقاته ممّن عشنّ معه في مغامراتهن يتفرّجن من بعيد"(19).

وحتى نستطيع فهم بنية الرواية وخطاباتها الفكريّة، ينبغي أن نولي السياق التاريخيّ والاجتماعي التي نشأت فيه أهميّة خاصّة، لأنّ هذا السياق ـ في نهاية المطاف ـ يمكن أن يلقي ضوءا مهمّا على نمو الشخصيّات الرئيسة والثانوية، لأنه إطار مرجعي تنمو فيه هذه الشخصيّات فكريا، ومن منحى آخر تتحدد سلوكياتها وعلاقاتها الاجتماعية، وهذا السياق بدوره يؤثّر في بنية الفضاء المكاني، ويحدد امتداده.

---

(17) ـ الرواية، ص 34.

(18) ـ الرواية، ص 16.

(19) ـ الرواية، ص 144.

إن السياق الذي نشأت فيه أحداث رواية " الرهينة" يتمثّل في سطوة نظام الأئمة، ومن أهم سمات هذا النظام أنّه نظام قمعي، ودموي، وطبقي، وتقوم علاقاته على التجسس والخوف، والرياء والنفاق والأنانية، وسطوة التملك، ولذا طبيعي أن تكون العلاقة بين نسائه وبين رجاله علاقة لذّة عرضيّة، وأن تنتهي هذه العلاقة بزوال الغاية التي قامت من أجلها، ف (الدويدار) فقد قدراته الجسديّة على مستوى الجنس، نتيجة مرض عضال أصابه، فما كان من نسوة القصر إلاّ لفظه وإهماله، والاستعاضة عنه بجسد أكثرة فتوة وحيويّة ، وهو جسد " الرهينة". وتعري الشريفة (حفصة) طبيعة العلاقات القائمة في قصرها، وبين نسائه وبين جواريه، واضطراب الرهينة وخجله عندما تجلسه بجوارها في السيارة التي نقلتها من قصر أخيها النائب إلى قصر ولي العهد:

" مالك هكذا؟ كأنك جالس فوق جمر!

. وأكثر!.

. تعرف كلّ من في السيارة!. أليس كذلك؟

. لا أنكر أعرف معظمهنّ.

. تتصنع الخجل والحياء؟

. لا أتصنع شيئا من ذلك.

. ستقول بأنّك هكذا .. منذ خلقت!.

. نعم .

لا تضحك عليّ.. خبّرني من منهنّ لم تضاجعها؟!

لم أجب.. فقالت:

ـ أهي تلك ابنة عمّ النائب؟ أو تلك التي تنظر إليها باشتهاء؟ هي أحد أفراد الأسرة .. لكنها تسكن الريف"(20).

لقد كانت العلاقات الجنسيّة في فضاء قصر النائب، علاقات سيطرة وتملك، قبل أن تكون علاقات محبّة، و((قد يقال إنّ تجنيس العلاقات الحضاريّة في الرواية يتمثّل لضرورة فنيّة ورمزيّة. وهذا صحيح، ولكنه لا يكون مقبولا إلاّ على أساس واحد، وهو تصوّر العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تساو و تشارك وتكامل، لا علاقة سيطرة وتحكم من جهّة، ورضوخ وانقياد من جهة ثانية))(21).

و في ظلّ العلاقات الطبقيّة، لا يمكن أن تكون العلاقات الجنسيّة علاقات تساو وتشارك، بل هي علاقات اضطهاد وسيطرة, واستلاب Alienation، ويستوي في ذلك علاقات النساء والرجال معا، فمن يحكم عرش السلطة ويتربع، سواء أكان رجلا أم امرأة، فإنّه في التحليل الأخير سيضطهد ويمارس ساديته على الأخرين. هكذا كانت علاقة الشريفة حفصة بالبطل " الرهينة"، وكذلك علاقات الشرائف الأخريات مع صديقه الدويدار.

(20) ـ الرواية، ص 88.

(21) ـ طرابيشي، جورج: شرق وغرب، مرجع سابق، ص 17.

إنّ تركيز الرواي على الشريفة حفصة، جعلها عنصرا مهما في السرد والحوار، والبنية الحكائيّة العامّة, فهي شامخة باسقة دائما يعرفها كلّ سكان القصر، وسيرتها على كلّ لسان، حتى أن ولي العهد " ولي الإسلام" بمكانته الرفيعة جدا في حقل السلطة، وقف مؤيدا لها في قضية طلاقها من ابن عمّها . الذي ينتمي إلى حقل السلطة السياسية ـ الذي كان يسهر حتى الفجر مع القات، و" لعجزه التام عن نيلها... لضعف فيه متأصل"(22). وقبل أيضا شفاعتها في البطل " الرهينة"، عندما ضرب (الرهينة) ولده غير الشرعي، وعفا عنه. على الرغم من أنّ سيرة الشريفة حفصة ليست شريفة ولا طاهرة، ولا أخلاقيّة على مستوى البنية الحكائيّة ، لأنها تعيش في فضاء ملوّث، بكل علاقاته وقيمه، فهي تغازل من تشاء من الرجال، وتلتقي بهم، وتمارس أقصى حريّاتها الجنسيّة، وتسهر خارج المنزل، وتعود متأخرة إليه، من دون رقيب ولا حسيب :

" أتتركني وحدي .. وأنا لا أعرف الطريق إلى البيت؟

. بل تعرفين الطريق جيدا.

. حتى لو عرفت ماذا سيقول النائب .. والآخرون؟

ـ سهرة من إحدى سهراتك المعتادة خارج القصر والتي تقضينها إلى وقت متأخر من الليل أكثر بكثير من هذا الوقت"(23).

إنّ تعاطف السارد مع الشريفة حفصة جعل المتلقي بدوره يتعاطف معها، ويقدّر مواقفها الشجّاعة، التي تتمرد على نظام القصر الاستبدادي وعلاقاته، و التي هي كثيرا ما تكون مواقف وظيفيّة، وليست نابعة عن قيم إنسانية عميقة وأصيلة، بل عن رغبتها في التملك والسيطرة، وخرق ما يفرضه الرجال ويحرّمونه.

لقد دافعت عن " الرهينة" ، ووقفت بجانبه ضد سطوة الشرائف، وولي العهد، وأخيها النائب، ممّا جعل السارد يبرزها في وجه فاعل ومتنام، وجمالي على الرغم من مواقفها المزاجيّة سريعة التحوّل . فـ " عندما نقرأ عملا قصصيا، فإننا لا نقرؤه بعقل بكر ومحايد. فالبكارة العقلية لا وجود لها كما أنّ الحياد النصيّ خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل، ولا نحاول فحسب أن نستنبط القصّة التي يحاول النصّ القصصي حكايتها لنا، وإنّما نقرؤه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائيّة المختلفة، ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء. ومن هنا فإنّه يقرأ النص من خلال هذه القراءات، ويدخل في عملية صراع ـ لا تفاعل مع شفراته النصيّة المتعددة"(24).

إذا كان الحياد النصيّ ظاهرة تجاوزها النقد، والبكارة العقليّة لا أساس لها في قراءة النصوص الروائيّة والقصصيّة، وفهمها، فأنّ وجهة نظر السارد في العمل الروائي لا يمكن أن تكون محايدة، في تعاملها مع الشخصيّات، والملامح التي توجّه سير هذه الشخصيات وسلوكها، وهذه النظرة اللامحايدة هي

(22) ـ الرواية، ص 11.

(23) ـ نفسه، ص 100 - 101.

(24) ـ حافظ، صبري: الحداثة في اللغة والأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984من ص 160.

التي تحوّل الرواية إلى خطاب" أطروحة" يمتح من نسق الإيديولوجيا، وهي التي تعطي شخصيّة روائيّة معينة بعدا جماليا، وامتدادا شموليا، في حين تبدو شخصية أخرى تفتقر إلى هذا البعد الجمالي، فينفر منها المتلقي.

لقد شكّل السارد من الشخصية الروائية (الشريفة حفصة) عنصرا بنيويا رئيسا في الرواية، ومن خلاله تفرّعت العناصر الحكائية الأخرى، ولولا وجودها لما كان للرواية هذا التنامي الجمالي، ولما استطعنا أن نفهم البنيات الأخرى التي تحكّمت في فضاء القصر التي تعيش فيه الشريفة، ورسمت علاقاته. إنّها بوّابة عريضة، وفضاء متنام، يسلط السارد عليه أضواء الكشف والتحليل ليفهم من خلاله بقية البوابات، والفضاءات الأخرى التي تتشكل فيها الشخصيات المساندة.

كان حضور الشريفة حفصة طاغيا في السرد الروائي، ولم يستطع البطل(الرهينة) أن ينساها في مواقفه وتداعياته وأحلامه، فهي حاضرة بعطورها، وتقاطيع جسدها، وحديثها الرقيق العذب :

" طرق مسمعي قولها ذلك وبصوتها الرخيم المبحوح الذي يميزها عن غيرها من نساء القصر وملحقاته.. حتى صوتها هذا كان له دائما وقع سحري في أذني.. وقع محبب عشقته، وظلّ يطرق مسمعي ليل نهار، أكنت نائما أم يقظا"(25). إنها نموذج مدلل برّاق، يضج شهوة وجنسا، وأحيانا حنانا وعذوبة في فضاء قصر يرى الرهينة أن كل ما فيه متعفن وخانق : " اقتربت مني أكثر.. أكثر من أي يوم سابق.. وأحسست بجسمها المكتنز بكلّ أنوثة العالم يطوبني بحرارته.. كان فمها العذب يتكلم أمام وجهي مباشرة!.. عيناها مركّزتان على عينيّ "(26).

وإذا كانت علاقة (الرهينة) وزميله (الدويدار) الجميل بنساء القصر مبتذلة ورخيصة من جهة، واستلابية استهلاكيّة، ومذلة ـ بسكر الذال وتشديدها ـ من جهة أخرى : " أصارع قلبي وعقلي ونفسي المرهقة التي باتت تدفعني حثيثا لممارسة كلّ ما يمارسه صاحبي وزميلي وصديقي من أشياء لم أقبل الإقدام عليها ولا حتى مجرد التفكير فيها منذ أن وطئت قدماي هذا القصر وملحقاته ومن فيه.. لكنني بألم بالغ ومذل حاولت جهدي أن أخرج من هذه الدوامة بأيّ حلّ.. لكن دون جدوى فقد حصل ما حصل"(27) ، فإنّ علاقته الاستلابية هذه كانت تبدو. في بعض قسماتها . مع الشريفة حفصة علاقة حب رومانسيّة تارة، وتارة محكومة بأحلام المراهقة الوهميّة، والطاقات الجسدية الهائجة في اندفاعها الغريزي البيولوجي: "كم تاقت نفسي لرؤية الشريفة حفصة ولو عن بعد.. كنت أختلس من الوقت بعض لحظات لكي أقف وعن بعد من باب دارها عسى أن أشاهدها تخرج.. أو أقف أتطلع إلى نوافذ غرفتها عسى أيضا أن ألمح ولو مجرد طيف لجسمها!. وكنت أتردد على الأماكن التي ربما تكون موجودة فيها عادة، حذرا .. وأتصنع أعذاراً واهية إذا سئلت عن سبب وجودي في تلك الأماكن"(28). فمن أجل الحبّ الوهم الذي يتعلق به (الرهينة)، بدأت تتحرك غيرته عليها، فلقد رفض نقل رسائلها إلى شاعر الإمام (الانتهازي)

(25) ـ الرواية، ص 51.
(26) ـ الرواية، ص 149 - 150.
(27) ـ الرواية، ص 73.
(28) ـ الرواية، ص 130.

المدلل، ثمّ لم يتوان في مشهد آخر عن صفعه بقوة(29). وإذا كان السارد قد أشار إلى أنّ الرهينة قد صفع الشاعر الانتهازي في لحظة سكر، فإن هذه الصفعة لم تأت معزولة عن الاستبطانات الداخليّة، واللاشعور، الذي يظهر فجأة على ساحة الوعي، عندما تتحرك الكوامن العميقة في النفس البشريّة.

لقد أحب (الرهينة) الشريفة حفصة وكره الشاعر، ليس لأن الشاعر يتلاعب بعواطفها، أو لأن له عشيقات كثيرات يمارس معهن دوره الانتهازي، بل لأن(الرهينة)، ومن باب الغيرة الغريزية يحلم بجسد الشريفة ، ويكره كلّ من يحاول حرمانه من هذا الجسد الخرافي، وبخاصة شاعر الإمام المدلل الجميل الذي تعشقه حفصة: " لا أدري كيف غاصت يداي في ثنايا جسمها كأنني ألمس شيئا خرافيا مهيبا لذيذا اهتزّ جسمي كله له."(30).

إنّ مشاعر (الرهينة) الذي يمثّل طبقة اجتماعية، محرومة سياسيا واجتماعيا تجاه (حفصة) التي يمثّل طبقة السلطة الارستّقراطيّة، تكاد تماثل مشاعر البطل البورجوازي الصغير في رواية نجيب محفوظ " بداية ونهاية" تجاه الفتاة الأرستقراطية ذات البشرة النقيّة حين يقول عنها : " هذه امرأة إذا ركبتها فقد ركبت طبقة بأسرها".

إنّ المشاعر الجنسيّة للطبقات الفقيرة أو الأشدّ فقرا تجاه الطبقات العليا الغنيّة منها لهي عائدة . بالدرجة الأولى ـــ إلى علاقات التجنيس Sexualisation الاضطهاديّة التي قامت في مجتمعات الرقّ والعبوديّة والاضطهاد الطبقي منذ تشكّل العلاقات التاريخيّة، والتي لا تزال آثارها باقية حتى الآن في المجتمعات البشريّة المعاصرة. ففي المأثورات الشعبية والتاريخية نلاحظ أن العبد يكون دائما في حال اشتهاء لجسد سيدته، وكذلك الخادم تنحصر اهتماماته الروحيّة والأخلاقية في كيفية وصوله إلى أجساد سيداته وبناتهن(31).

إن جسد الشريفة حفصة" الخرافي المهيب" الذي يمثّل طبقة سياسية متسلطة هو نفسه جسد بطلة نجيب محفوظ في " بداية ونهاية" التي تمثّل طبقة بأسرها، وهو يلتقي مع أجساد النساء الأميرات، وبنات الوزراء والسلاطين، بجمالهن الخرافي والأسطوري في المأثورات التاريخية والشعبية. وعلى مستوى القهر النفسي الذي يعانيه (الرهينة) في قصر النائب، سنجد أن جسد الشريفة حفصة هو فضاء التوق والحرية والخروج من بنية القصر الخانقة عند الرهينة، هذا الفضاء المغلق المحاصر بعساكر أوغاد .. لا أمان لهم(32)،وبعلاقات انتهازية، فما كان من الرهينة إلا وأن شكّل بديلا موضوعيا جماليا منها، يتحدد في علاقته بجسد حفصة، تارة على مستوى الحلم والتخيل، وأخرى على مستوى الواقع العملي، في حين لم تستطع أي امرأة أخرى في القصر، تواصل معها الرهينة جسديا، أن تشكّل هذا المعادل، ممّا جعل السارد يشير إشارة سريعة إلى علاقات الرهينة الجسدية بنساء القصر وخادماته، من دون أن يركّز على أي قيمة جماليّة أو نفسيّة لهاته النسوة اللواتي لا همّ لهنّ إلاّ التهالك على الجنس لإشباع نزواتهن

(29) - الرواية، ص 72.

(30) - الرواية، ص 85.

(31) - كما في قصص ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال، ينظر: حكاية (كان ما كان وقضي فكان) في : ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ، ص 21. وفي حكايات أخرى عديدة.

(32) - الرواية، ص 103.

الغريزية المتحفّزة دائما. وقد اقترح (الدويدار) في فضيحة (الطبشي) جندي المدفعيّة الذي حاول ممارسة الجنس مع بغلة النائب المسماة(زعفرانة) ، ـ وعندما يأمر النائب سائسه الخاص بخياطة فرج البغلة وفروج البهائم الأخرى في اسطبلات القصر ـ اقترح أن تخاط فروج النساء في قصره حتى تتوقف الفضائح الجنسية اليومية في هذا القصر، قائلا: "كان على النائب أن يأمر بخياطة فروج نساء القصر"(33). وكذلك نجد أن علاقة (الدويدار) و(الرهينة) ببقية نساء القصر علاقة ميكانيكية جسدية، أنية، هدفها الهروب من الذات التي تعاني غربة داخلية، وشعورا بالعجز والإحباط ووحشة الأسر، وهروب من تفكير العقل، ومن الحلم والتخيل في آن، لأن الجنس عندما يفتقد إلى شرط الحب يبقى هروبا، وفعلا دونيا غريزيا، واستلابا جوهريا لإنسانية الإنسان، وهو في النهاية انفصام في الذات، وفقدان لطمأنينتها الإنسانية والروحية، كما كان يحدث مع (الدويدار)، بعد نهاية لقاءاته مع نساء القصر، إذ كان يدخل غرفته يائسا ومشتتا وحزينا، ويضرب الباب وراءه بقوة دليل استيائه ووحشته. ويبقى حب" الرهينة" للشريفة حفصة نوعا من الوهم والحلم، والرومانسية الأولى لفتى مراهق يرى في محبوبته (حفصة) مثالا مكتملا للجمال الخارق، ولذا نجده يخلع عليها صفات جمالية صارخة، وأحيانا إنسانية، وهذه الصفات من الصعب أن تكون موجودة لدى امرأة تعيش في فضاء قصر ملوّث بالاضطهاد والفساد، ومجمل علاقاته وقيمه، و" حين يخلع المحبوب على موضوع حبه صفات ليست فيه فإنّ هذا " الوهم" لايمكن أن يكون ناشئا عن الحبّ، بل هو في الحقيقة ناجم عن عجز المحبّ عن التخلص من أفكاره وعواطفه واهتماماته الشخصيّة، وكثيرا ما يستهدف صرعى الحب الجنسي لهذا الخداع أو الوهم، فنراهم ينزعون نحو المبالغة في تصوير قيمة موضوع حبّهم، حتى ليكاد الواحد منهم يجعل منه مثلا أعلى أو حقيقة علوية، أو مخلوقا سماويا"(34).

وعندما كان الرهينة يغضب من الشريفة حفصة ، وعندما كانت تأمر الجنود بوضع القيد في رجله، وتتهمه بأنّه قروي جلف، وغير محتضر، وحكمه حكم ريفية هبلاء، وبأنّه جبان ولا رجولة فيه، فإنه كان يزداد عشقا لها، ويعيش حالة تأمل، وارتداد إلى الذات وكينونتها ، إذ تتحرك كوامن الحزن الخفيّة في أعماقه، بينما تعيش هي في حال من الكبرياء والصدود، وتبدو تارة امرأة لعوبا، شهوانية، مزاجيّة ، سريعة التحول، تحلم ولا تحب، وتعيش مع شاعر الإمام في حال من الكبرياء والتعالي، لترضي غرورها مع هذا الشاعر الوسيم المتهتك، الذي لديه عشرات العشيقات، والمعجبات، والأكثر جمالا منها ، يقول الراوي :

((وستتعب الشريفة حفصة أيضا.

. لماذا ؟

. الرجل هو شاعر الإمام وولي العهد الخاص.. وهو وسيم ومرتاح ولديه من هذه الرسائل عشرات بل مئات ... وتنهال عليه الهدايا الثمينة مما يجعله يعيش كالإمام وولي العهد، وأفضل منهما .. وأفضل من النائب هذا أيضا!

---

(33) ـ الرواية، ص 74.

(34) ـ إبراهيم، د. زكريا: مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى 1984م، ص 215.

. وهل تعرف حفصة .. أعني الشريفة حفصة بهذا؟

. هي تعرف.. لكن الكبرياء والتعالي يجعلانها تحرص على الصلة به.

. وهل يحبّها؟

. لا يحبّ إلا نفسه..

. وهي ؟

.. . تحلم .. ولا تحبّ..

. لم أفهم .

. تحلم بالشهرة ، وتحبّ التحدي))35) .

غير أنّ الشريفة حفصة في وعي الرهينة، ليست شريرة، بل إن كثيرا من القيم الجمالية تتركز فيها . إنّ فيها سحرا وجمالا خاصا لا يقاوم، وانتماؤها إلى طبقة متسلطة مستبدة وظالمة، ومنهارة إنسانيا وأخلاقيا، ومضطهدة له ـ بسكر الهاء ـ ولغيره من البؤساء، لا يقلل من جاذبيتها وسحرها : ((وما زال صوتها كما هو لم يتغير.. وما زال يجذبني إليها بشدّة كأنّه سحر محكم(36). ولم تكتف (الشريفة)حفصة بإيذاء الرهينة إنسانيا فحسب، بل جسديا، ومع ذلك كان يتقبّل الإهانة بثبات ورضى و صبر. يقول : ((وهوت بيدها الناعمة الجميلة المخضّبة بالحناء والمزيّنة بالأساور الذهبيّة على خدي بلطمة تقبلتها بثبات وقد تمالكت أعصابي))(37). وعلى الرغم من ذلك، فقد تعلّق بها، بكلّ مشاعره ، وصلّى لأجلها: ((لم أعرف في حياتي أنني مارست طقوس الصلاة باختيار حرّ إلاّ منذ عرفت الشريفة حفصة وأحببتها..))(38).

ومن الصعب أن يفهم الدارس تماما، تقلبات (حفصة) المزاجية، وسفهها وحمقها، وتعقيداتها المتشابكة. أهو فضاء القصر الخانق؟ أم علاقات الانتهاز والرياء والنفاق السائدة، في فضاء سُمم بالجور والعبودية؟ أم نتيجة لبنيتها النفسية المعقدة، وفشل زوجها في إقامة علاقات طبيعية جسدية معها، تحقق لها التوازن والانسجام الجنساني؟ أم نتيجة للفراغ الفكري والثقافي الذي كانت تعيشه؟ أم توقها الدائم للجنس، وتبديل الرجال، الذي ترى فيه خروجا، من وحشة العزلة، ومقامرة على أرواح عشاقها ؟ أم لخلل فيزيولوجي في تركيبها الجسدي؟ أم هي جزء من بنية عامة تتحكم في سلوك السلطة القطيعي، ومواقفها وإيديولوجيتها؟

في الدولة التي تكرّس مفهوم السيادة والعبوديّة والقمع الدموي، وتفوّق أفراد السلطة عرقيا وسلالة، ومن داخل ((الهرم البيروقراطي الذي يحكم هذه الدولة يكون القمع اسمنت العلاقات : من خلاله تكهرب الدولة الحياة وتحكمها. ولا تعود الميزوشيّة والساديّة صفتين متعاكستين، إنّما تكملان بعضهما. فرغبة الخضوع للأعلى يقابلها ويكملها الميل للتحكم بالأسفل(....) والخوف لازم لتماسك هذه

---

(35) ـ الرواية، ص 46.

(36) ـ الرواية، ص 44.

(37) ـ الرواية، ص 47.

(38) ـ الرواية، ص 131.

الدولة، ولذلك تصدّره بجرعات مدروسة لتنمية عدوانية الفرد. وتقوم الدولة بسرقة العنف المخزون لدى الأفراد المستلبين ، وتحتكره لنفسها، وتوجهه حيثما تريد))(39).

لقد كان القمع والاستعباد اسمنت العلاقات السادية ، التي رسختها السلطة الإمامية، قبل الثورة اليمنية . ويمكن أن نتساءل : هل وضع الشخصية(حفصة) في بؤرة السرد، بهذه النزعة العدوانية السادية تارة، والسمة الجمالية تارة أخرى يخضع لإيديولوجيا الحكي الروائي، وإيديولوجيا السارد المعادي لنظام الإمام؟ هذه الإيديولوجيا التي تعري، وتدين هذا النظام؟ . إنّ ((الأدب ليس عالما سحريا مغلقا، إنّه جزء من الإيديولوجيا، له خصائصه التي يتفرّد بها والتي نسميها عادة الإبداع الأدبي، وهي تتركز في نقطتين رئيسيتين :

إنّه يتفاعل أساسا مع اللغة، فمادة الأدب الرئيسة هي اللغة. لذلك فهو يعيد ترتيبها ويعيد تنظيم دلالاتها الخاصة من جديد. من هنا يكتسب الأدب دورا رياديا خاصا به.

ب) إنه نتاج تقوم به شريحة اجتماعية هي فئة المثقفين. والإنتاج لا يتم في فراغ.إنّه يتمّ داخل حقل ممارسة هو الصراع الطبقي، عبر تداخل المثقفين اجتماعيا مع الطبقات المتصارعة)).(40).

إنّ للشخصية الروائية (حفصة) حضورا إنسانيا طاغيا في استبطانات الرهينة، فهي التي تحتضنه حتى تذوب مسامات جسده فيها، وهي أول امرأة يلتصق بجسدها بعد أمه، بل إنّ لها جسدا شغوفا ودافئا وعذبا أكثر من والدته: ((وألقت بجسمها ويدها تحتضنني بشغف لم أعهده حتى من والدتي!. والدتي الحنون))(41). و((صمتت برهة وهي بين أحضاني أو أنني كنت بين أحضانها..))(42). وعلى الرغم من هذا التوهج الجسدي، فإنها ـ بعد هذه اللحظة ـ ستأمر السجّان بوضع القيد في رجله ، وعلى الرغم من تناقضاتها ومزاجيتها وسفهها وحمقها في علاقتها مع الرهينة، فإنها تبدو في السرد الحكائي، وفي مواقف كثيرة ودودة وغير عدوانية، وغير دونية كمعظم نساء القصر اللواتي يرتكبن أبشع أنواع الدعارة سرا، ويخجلن من ابتسامة ود علنية، هاته النسوة اللواتي تدين،و تزدري ـ على المستوى الظاهري ـ اصطحاب الشريفة حفصة للرهينة معها في سفراتها القصيرة، والتصاقها به في مقعد واحد داخل السيارة التي نقلتهن إلى قصر ولي العهد . سيف الإسلام . بينما تعمل هاته النسوة . في حيّز الفضاء المغلق، فضاء دهاليز القصر وسراديبه ـ على مطاردة ((الرهينة))، و((الدويدار)) لأجل أن يمارسا الجنس معهن، حتى نلاحظ أنهن جميعا أجبرن الرهينة على النوم معهن ، وما ترك واحدة منهن إلا وضاجعها، وبناء على طلبها ورغبتها.

ولا تحضر الشريفة(حفصة) في أحلام البطل (الرهينة) ويقظته،وتداعياته فحسب، بل إنها تأخذ فضاء مهما جدا في الحركة السردية والحوارية، وفي كثير من الأحداث الروائية الجزئية الأخرى، ففي

---

(39) ـ الجزائري ، زهير: جريدة الحياة، لندن، العدد 10594، الأحد 9 فبراير 1992م، ص 14 .

(40) ـ خوري، إلياس: تجربة البحث عن أفق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منشورات منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة حزيران(يونيو) م1974، ص 10. وكذلك: أنطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية، ترجمة : فؤاد طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير(شباط)، فصل تكوين المثقف .

(41) ـ الرواية، ص 101.

(42) ـ الرواية، ص 102.

حادثة ((الطبشي)). جندي المدفعية ـ الجنسية مع بغلة النائب (الزعفرانة) تُستحضَر الشريفة حفصة كدلالة جنسية هامة في العلاقات الجنسية السائدة في القصر، سواء أكانت طبيعية أم شاذة، ويجري السارد مقارنة بينها وبين البغلة (الزعفرانة) حين يقول : ((تأملتها ..(أعني الزعفرانة).. نافرة ومغرية فعلا.رغم ذلك .. كأنّها الشريفة حفصة!..

قلت لصاحبي:

. لا ألومه إذا أقدم على ما أقدم عليه.))

و((أنا هائم بواحدة فقط.. ولن أصل إليها مطلقا.))

. الشريفة (حفصة)؟

. الشريفة الزغفرانة)).(43)

تشكّل الشخصية النسائية المتهتكة في الرواية العربية المعاصرة، وحتى الأجنبية، بعدا مهما جدا، وقلما نجد رواية تخلو من هذه الشخصية، فهي بنية مهمة من بنيات الحكي الروائي، وهي التي تدفع الراوي إلى مزيد من التخيل والأحداث، وإلى تنام وتشابك معقدين: ((وقال لي (عمانويل برل) إنه لا توجد رواية كبيرة دون شخصية نسائية كبيرة.. وأنا متفق معه. لو أحصينا معا الشخصيات النسائية الكبرى في الأدب الفرنسي المعاصر من مورياك إلى مونترلان فأي منها لا يعرف من هن النساء. وكذلك عند مالرو.. وأخيرا عند أغلب الروائيين)).(44).

إنّ حضور الشخصية النسائية في الرواية العربية المكثّف عائد إلى تركيبة العلاقات الطبقية في المجتمع العربي ، وإلى علاقات التجنيس الاضطهادية وإلى ظروف الاستلاب السياسي والثقافي والاقتصادي الذي تعيشه الذات العربية، وإلى تكريس المجتمع العربي بخلفيته الإيديولوجية والفكرية، لقطيعة واضحة بين حيّز الحريم، وحيّز الرجال، وإلى الحرمان العاطفي والجنسي الذي تعاني منه الشخصيات، سواء أكانت ذكورية أم أنثوية في ظل المجتمع الطبقي، مجتمع الملكية والاستبداد. فتحضر هذه الشخصية كمعادل موضوعي لظاهرة الفشل والخيبة السائدة في المجتمعات الطبقية، بالإضافة إلى أن حضورها عنصر جمالي، وهي فضاء للحرية والتخيل الإبداعي. ونظرا لأهمية الشخصية الروائية (حفصة)، باعتبارها شخصية رئيسة (Round Character) في السرد الحكائي، فقد كان يمكن الإفادة من طاقاتها الثرّة ، وتطويعها لصالح العمل الروائي ، ليصبح أكثر نموا وقدرة على فضح نظام الإمامة، والتباين الطبقي، وكان يمكن الإفادة منها في الفضاء الروائي، باعتبارها جسدا مهيبا وخرافيا على حدّ تعبير البطل، وجعل هذا الفضاء حيّزا من الحرية والتخيل، يمكن بوساطته التركيز على الشرائح السوسيولوجية لبنية السلطة كافة، وثقافتها وسلوكها ، وواقعها، و((الرواية هي بديل للواقع وصورة

---

(43) ـ الرواية، ص 75.

(44) ـ باتريك موديانو، من حوار اجرته معه : دومنيك مونتودون، في مجلة : كتابات معاصرة، بيروت، العدد السابع، آب، أيلول/ جويليه، سبتمبرن 1990م، ص 113.

مؤقتة له، إنها لا تحيل إلى أبطالها ، بل إلى أبطال يقعون خارجها ويمارسون بطولتهم وأدوارهم في الحياة الاجتماعية)).(45)

وكان يمكن أن يكشف الفضاء الروائي، ومن خلالها عن علاقتها مع الشاعر المدلل(شاعر الأمام الوسيم)، وعن علاقاتها برجال السلطة المهمين أثناء خروجها المتواصل من القصر، ويمكن أن يستثمر أيضا الفضاء الزماني والمكاني الذي جمعها بولي العهد((سيف الإسلام))، وتجسيد بنية هذا الفضاء، ومعرفة ما يدور فيه من فضائح وأسرار، ويكشف أيضا عن علاقاتها مع نساء الأسر الأرستقراطية في المدينة وقصورهن، لأن فضاء هذه القصور جدّ مهم، باعتباره فضاء مساندا للفضاء المركزي في الرواية، الذي هو قصر النائب. ومن داخل هذه العلاقات يتم تعرية نظام الاستلاب والسطوة والبذخ، والنظام الابستيمولوجي الذي يحدد البنية الفكرية للأسر العريقة في المدينة، مقابل بقية الطبقات التي تعيش في أكواخ الصفيح والقصدير(46). فـ ((الرواية العربية في(شتى أشكالها ومضامينها) كانت وما تزال أكثر طرحا من بقية الأشكال الأدبية لواقع الإنسان العربي، فهي من حيث التصاقها التاريخي بنضاله الشاق الواسع(مع نفسه وقيمه.. مع الحب.. ضدّ القهر والاستغلال، والاحتلال والذل.. والسرقة والنهب والجشع.. النضال المجدي وغير المجدي) قدّمت وتقدّم أكثر من صورة جيدة في توضيح أبعاد التاريخ العربي المعاصر، وليس في هذا الطرح مبالغة على الإطلاق، وذلك لأن دراسة جيدة لتجربة أي كاتب يمكن أن ترشدنا بالتالي ليس إلى (ذاته) فحسب بل وانتمائه الطبقي والإيديولوجي أيضا)).(47)

و نلاحظ أنّ العلاقة بين (حفصة) وبين خادماتها غائبة في النص الروائي، وقد تكون هذه العلاقة مقطوعة إنسانيا ، وهذا شيء مألوف في النظام الطبقي، نظام الخدم والحشم، باعتباره نظاما لا إنسانيا، ولذا تجاهلها السارد تماما في المتن الروائي ، وكان جميلا لو أنّه ركزّ على البعد النفسي والاستلابي العميق الذي يتشكّل في مثل هذه العلاقات ، فعلى سبيل المثال نلاحظ أنّ السارد ركزّ على حادثة بسيطة لم تسهم كثيرا في نمو الرواية، باستثناء أنها أمدت السرد بخطاب ساخر كان يتكرر كاللازمة في كثير من المواقف، وهي حادثة (الطبشي) الجنسيّة مع البغلة (الزعفرانة)(48). وكلما ذكر (الطبشي) ذكر البغلة معه. لقد كان التركيز على هذه الحادثة أكثر من التركيز على العلاقة بين نساء القصر التي بدت شبه غائبة.

إن((النصوص/المراجع تشكّل دوما عند قراءتها مجالا لانتظام كلام آخر، هو كلام القارئ، وهذا الكلام يختلف من قارئ إلى آخر، في قراءة النص نفسه، إذ لكلّ قارئ استراتيجيته الخاصّة في القراءة، أي في تفسير الكلام، وتأويل المعنى، وفي استثمار الأفكار وتطبيقها)).(49)

(45) - خوري، إلياس: تجربة البحث عن أفق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منشورات منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة حزيران(يونيو)، 1974م، ص 10, وكذلك : أنطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية، ترجمة فواز طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير، شباط 1971م، فصل تكوين المثقفين .

(46) - هذه مجرد رؤية شخصية من كاتب هذا البحث، ولا تدعي أنها صحيحة,

(47) الموسوي، د. محسن جاسم: الموقف الثوري في الرواية العربية، وزارة الإعلام، بغداد، الطبعة الأولى 1975م، ص 15.

(48) - الرواية، ص :73 - 122 - 131- 152، وغيرها .

(49) - حرب، د. علي : " قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصرة، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، العدد 60 - 61، يناير، فبراير، 1989م، ص 42.

وتأسيسا على ما تقدم ، يكن القول إنه يبدو طبيعيا أن تختلف القراءات النقدية، من قارئ إلى آخر، وبخاصة في الأعمال الروائية، باعتبارها خطابات فكرية، ذات رؤى متباينة ، وذات أبعاد سيميائية، تحمل في بنيتها إمكانات التباين والتغاير، والإشارات المرجعية المتعددة، إذ يستحيل أن تُفسّر هذه الأبعاد السيميائية المتداخلة وفقا لمنحى واحد، أو إشارة مرجعية واحدة . فالرواية بنية فنيّة، ومركبة، وبعيدة الامتداد والتشعب إلى حقول مرجعية اجتماعية وتاريخية، وثقافية أخرى، تغذيها وتسهم في تشكيلها ، وفي الرواية ((وفي هذا المزيج الخاصّ والمتميز لا تجد التناقضات الاجتماعية والصراعات التاريخية والنزعات الإنسانية المتضاربة بنسيجها المتلاحم ومجالها الخصب الملائم وحسب بل تجد معها ومن خلالها المساهمات المتفرقة للشعوب والأمم والمجتمعات المتفاوتة (في) إطار وميدان مجابهتها وتفاعلاتها الخلاقة والمثرية، خاصة بقدر ما يشتمل عليه هذا المزيج بالذات من عناصر فنيّة تمتدّ في جذورها إلى أغوار الخرافة والأسطورة والدين، وتتفرع في استيحاءاتها إلى الشعر والخطابة والمسرح)).(50).

وثمّة فضاء آخرمهم كان بإمكان السارد أن يشكّله من خلال إقامة علاقة بين البطل(الرهينة)، أو صديقه (الدويدار) بأي خادمة من خادمات القصر، ومن خلال هذه العلاقة يستطيع المتن الروائي دراسة البنية النفسية العميقة للخادمة المستلبة في تطلعاتها وأحلامها، باعتبارها رهينة آخري في قصر النائب.

إنّ شخصية الخادمة مهمّة جدا في عمل روائي كهذا، يدين التمايزات الطبقية، فالتركيز على الخادمة يمكن أن يجعل منها شخصية رئيسة ثانية بعد (حفصة). ولا نلاحظ في الرواية(كلها) همّا واحدا لهذا القطاع العريض من شرائح الخادمات ، ولخلفيتهنّ الفكريّة والاجتماعية، وخلفية طبقتهن المتشكّلة، بفعل الاضطهاد التاريخي والاجتماعي الذي مارسه نظام الإمام على هذه الطبقة(طبقة الخدم من الرجال والنساء)، ومن الصعب اعتبار العمل الروائي بنية مفصولة عن التحولات التاريخية والسياسية والاجتماعية، إنّه بنية إبداعية مركّبة من مجموع التحولات الإنسانية الحاصلة في فضاء المجتمع الإنساني، وهو في بنيته العميقة ملفوظ إيديولوجي (51)، لأن العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا، وإن كانت في كثير من قسماتها . تعمل على حجب فنيات الخطاب الأدبي إبداعيا على مستوى الشكل، وعلى حساب إبراز النزعة الإيديولوجية، فإنها في الرواية العربية علاقة واضحة ، ولا يمكن تجاهلها، فبعض الكتاب ((يريد نصا " فنا، لوحة" لا ظلّ له، مقطوع الصلة بـ " الإيديولوجيا السائدة"، ولكن ذلك يعني أنّهم يريدون نصا لا خصوبة فيه ولا إنتاجية، نصا عقيما(...) إنّ النص في حاجة إلى ظلّه، وهذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا، قليل من الذات: أشباح، نثار، غيوم ضرورية، لابد للانحراف أن ينتج مفعول تعارضه الخاص، ضوء/ ظلمة))(52).

(50) ـ سويدان، د. سامي: مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 66 - 67، تموز، آب 1989، ص 65.

(51) ـ المصطلح من استخدام ميخائيل باختين في: مجلة فصول، الجزء الأول(الأدب والإيديولوجيا)، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو، 1985م، فصل من (استطيقيا الرواية نظريتها، ترجمة محمند برادة ,

(52) ـ بارت رولان: لذة النص(Le Plisr Du Texte). ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1988م، ص 37.

وهناك شخصية أخرى مهمة في الرواية يمكن الإفادة من خلفيتها المرجعية، وهي شخصية ابن النائب الذي يسميه الراوي بـ(الضفدع)، إنّه شخصية ثرّة، فهو يدرس في القاهرة، وهو صديق لمعظم الأسر الغنية في المدينة، وهو القادر على معرفة ما يدور في دهاليز قصور هذه الأسر ومنازلها، وهو الشخصية الثانية الذي يملك سيارة بعد سيارة (الإمام)، وهو الوحيد في الرواية الذي يعرف حقلا مرجعيا آخر، جديدا ومغايرا لأجواء مدينته، هذا الحقل الذي يتشكّل من فضاءات الرقص ونسائه وأجواء القاهرة العربيدية، يصفه الراوي بعضا من ملامح سلوكه قائلا: ((لم أعد أتذكر من مجلسنا سوى بعض لمحات .. كقيام ابن النائب بالرقص مقلّدا كما قال (لسامية جمال) و(تحية كاريوكا).. كان يهزّ وسطه وقد أخذ (لحفة) أحد الأصدقاء وربطها بخصره المكتنز.. ثمّ شعرت بأنّه يغني كما قال (لفريد الأطرش)..))(53).

إنّ لكل طبقة اجتماعية حقلها الإيديولوجي الخاص بها، ومن خلال هذا الحقل تبرز أحلامها، وتطلعاتها، وعلاقاتها مع الطبقات الأخرى، فـ ((الرهينة)) في الرواية، باعتباره ينتمي إلى حقل إيديولوجي هو حقل المعارضة السياسية لنظام الإمام لأن والده مطارد، وفار إلى عدن هربا من جلاوزة الإمام، ولذا طبيعي أن يسخر من ابن النائب الذي يسميه (الضفدع)، يقول عنه: ((ودخلت السيارة التي يقودها ابن النائب العائد من الخارج منتفخا كضفدعة .. جاحظ العينين تكاد بسمته المصطنعة أن تضيع بين أوداجه المنتفخة))(54).

ولا يمكننا أن ندرس الرواية بمعزل عن الفضاءات الاجتماعية التي تتحرك فيها الشخوص الروائية، ولا بمعزل عن الفضاءات المكانية التي تتم من خلالها حركة الشخوص الروائية، ومن داخل فضاءاتهم الاجتماعية والإيديولوجية، فـ ((المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة ، منتج إيديولوجيا (Ideologue)، وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية (Ideologeme)، واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، تنزع إلى دلالة اجتماعية . ولما كان الخطاب ـــ على وجه التدقيق ـ نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة))(55).

إن احتقار السارد واستهجانه لشخصية ابن النائب " الضفدع"، جزء من عيّنة إيديولوجيّة لطبقة اجتماعية معيّنة هي الطبقة المعارضة لنظام الإمامة. وهذا الاحتقار قلّص دور ابن النائب في الرواية، ليصبح مجرّد بنيّة نصيّة، أو شكلا هزيلا من رموز نظام الإمامة " البطريركي" السادي، ولو أنّ هذه الشخصيّة طُورّت لكانت قادرة على أن تمدّ الرواية بمزيد من الأحداث والرؤى، وبالتالي تمدّها بمزيد من الحقول الدلالية السيميائية التي تجعل الرواية أكثر عمقا وتشعبا. لقد بدا ابن النائب " الضفدع" شخصا معزولا في علاقاته الإنسانية، وفي فضاء قصر والده، وفي علاقاته مع الشريفات (قريباته)، ومع الخادمات، ومع عمّته الشريفة" حفصة"، وحتى مع والده النائب، إذ نلاحظ أنّ السارد لم يذكر حوارا

---

(53) ـ الرواية، ص 71.

(54) ـ الرواية، ص 52.

(55) ـ باختين، ميخائيل: من كتاب Esthetique et theorie do roman, Gallmard, parias. ترجمة د. محمد برادة، مجلة فصول، مرجع مذكور، ص 105.

واحدا لهذه الشخصية القادمة من مدينة أكثر رقيّا وانفتاحا حضاريا وثقافيا (مدينة القاهرة)، ليعيش في مدينة لا يوجد فيها إلاّ طبيب واحد وسيارة واحدة. ولقد كان السارد قادرا ، بشكل جماليّ وفني، أن يركّز ولو على شكل تداع، أو ذكريات ، أو تخيّل على علاقات ابن النائب الإباحيّة في القاهرة، وعربداته، وتبذيره لأموال الشعب هناك. صحيح أن السارد ذكر اسم (((سامية جمال))، و((تحية كاريوكا)) الراقصتين المعروفتين، لكن البنية العميقة لشذوذ ابن النائب وعبثه واستهتاره، لم تظهر بشكل واضح.

ويبقى فضاء العلاقة الإنسانية الرائع بين ((الدويدار))، و((الرهينة))، كفضاء جسّد أسمى قيم الوفاء والنبل الإنساني، وهو أكثر الفضاءات النفسية الجمالية التي تعطها الرواية حقها من التشعب والنمو، وترسيخ قيم الوفاء والصداقة. فمن خلال هذه العلاقة استطاعت الرواية أن تستنفر الشرط الإنساني في أعماق المتلقي لها، وتجعله مشدودا إلى الإعجاب بوفاء ((الرهينة))، وأصالة نفسه، حينما يقف بين يدي صديقه ((الدويدار)) خادما وملازما له في نوبات مرضه الشديد في فضاء قصر خانق، لا وجود للعاطفة في ملحقاته.(56) و((كان صاحبي ((الدويدار الحالي)) قد زاد لونه شحوبا وجسمه هزالا، كان يسعل حتى يكاد يغمى عليه.. ولا يفيق إلا بعد أن أضمّه إلى صدري وبداي مطبقتان على صدره المتهاوي نتيجة لذلك السعال الحاد...))(57).

و بقدر ما تجسّد هذه العلاقة حزنا دفينا ومأساة مشتركة هي مأساة الأسر والوحشة، وذلّ العبوديّة، فإنها تركّز على الشرط الإنساني الكامن في أعماق الإنسان، والذي يُستنفَر في أقصى حالاته، عندما يجد الظروف الموضوعيّة والإنسانية المؤاتية لاستنفاره : ((وانزلقت يدي من على كتفه إلى وجهه ...وهالني تبللها بدموع منهمرة على خديه.. فجذبت يدي بسرعة وقد ذهلت تماما.. وكانت ليلة عصيبة .. قلت له: أخي الحميم.. صديقي الوفي .. زميلي الوحيد في غرفة الانتظار))(58). وعلى الرغم من عمق البطل(الرهينة) إنسانيا، ومدى ملامسته للجروح الإنسانية في أعماق صديقه، وأعماقه هو، وأعماق مدينته النازفة استلابا وقمعا، فإنّه لا يبدو بطلا حقيقا في الرواية، بمعنى البطولة التقليدية الطامحة إلى مجتمع بديل، عن طريق الثورة على البنى الفاسدة التي تنخر مجتمعه، فهو ليس متميزا في سلوكه الرافض، بل كان يسقط في أول بؤرة فساد تصادفه، فلم يترك((شريفة)) في القصر إلاّ وانقاد إلى رغبتها، ومارس معها ما تريده من عربدة. كان يشعر بعدها بدونيّة، وعندما صادف سجائر الحشيش مع صديقه (الدويدار)، أخذها بشراهة محببة، وعندما دُعي إلى شرب الخمرة، من قبل الشاعر، عشيق الشريفة (حفصة)، وابن النائب (الضفدع)، لم يتأخر، وبالرغم من تعاطف السارد معه، ومحاولة تبريره شربه الخمرة بأنّه أُجبر علها إلاّ أنه . أي الرهينة . كان يجد متعة وزهوا في الشراب((فقد كانت كأسا جعلتني ... أزهو بنفسي، وألعن الكون كله ومن فيه إلى هذه اللحظة .. وشربت .. وشربت الكأس الثالثة))(59). مع ملاحظة أن الخلفية المرجعية والإيديولوجية التي نشأ علها (الرهينة) في قريته البسيطة هي خلفية ذات نسق ديني، فأبوه شيخ ومعارض، وقد زرع فيه منذ وعيه قراءة القرآن، والمواظبة على دخول المسجد،

(56) ـ الرواية، ص 147.
(57) ـ الرواية، ص 112.
(58) ـ الرواية، ص 116.
(59) ـ الرواية، ص 71.

وحضور الاحتفالات الدينيّة، وهذه المواقف التي مارسها الرهينة، لا تعيب الرواية ، ولا تفقدها قيمتها الجمالية والإنسانية، بل إنها تسهم في قدرتها على تشخيص فضاء تاريخي واجتماعي، بكل علاقاته الاستلابية، وطبيعته المتحللة الزائفة، وهي تشير إلى موقف نقدي من تاريخ نظام الإمامة وعلاقاته، فالنص الروائي الجديد ((يأتي متموقفا من الذات والواقع والتاريخ عبر نقده لمختلف أنماط الوعي التي عمل على تعريتها، والكشف عنها، وهو يؤطرها في جذورها التاريخية، وينظر إليها في عناصرها البنيوية، ولذلك تظهر لنا الهزيمة، هزيمة مجتمع بكامله: الضحية والجلاد معا))(60) .

وإذا كان هناك بعض المواقف الرافضة التي يتبناها الرهينة، في النص الروائي، حيث رفض أوامر سيدته (الشريفة) حفصة، عندما طلبت منه نقل رسائلها إلى عشيقها شاعر الإمام، وضرب، أيضا، ابن ولي العهد (اللاشرعي) في قصر أبيه . سيف الإسلام .وضرب الشاعر المدلل في قصر((حفصة)) أثناء حفلة الطعام التي أقامتها حفصة لابن أخيها((الضفدع))، فإنه في أحيان كثيرة يظل منكسرا أمامها، مستجديا حبها، على الرغم من إهاناتها القاسية له في كثير من المواقف:

تقول له حفصة: ((مالك هكذا .. كالأهبل)).

و: ((يا جبان))، و: ((ـ إنك أهبل وجبان ولن تكون رجلا مطلقا))، و((ـ لا تكن فظا وجلفا ومتطرفا))(61).

وعلى الرغم من الأذى النفسي الذي أصابه منها من خلال إذلالها لكبريائه عن طريق خطاب ساخر موجع إلا أنه كان سرعان ما يغفر لها كل هذه الإهانات، ويقف مشدوها أمام جسدها الذي يصفه بالخرافي والمهيب، والناضج شهوة، ظانا أن هذه المرأة تحبه، يقول : ((ثم ضمتني إلى صدرها مرحة.. فاستسلمت برأسي بين نهديها الناضجين بالأنوثة والمحبة والشهوة)). (62)، و((جلست بجواري على حافة الفسقية وهي تضع عجزها الفاتن)) (63).

وإذا كان السارد في نهاية الرواية جعل البطل((الرهينة)) يرفض أن يأخذ الشريفة حفصة معه، وهو في طريقه إلى الهروب من القصر، فإن هذا الموقف هو موقف إيديولوجي يتضمن رؤية معادية لسياسة القصر ، ومعادية لطبقة السلطة من جهة، وهو تأكيد لذات الرهينة وكبريائه الجريحة، وذلك حتى تظل الرواية صرخة إيديولوجية ضد بنية النظام السياسي، وبخاصة أن المؤلف هو معاد لطبيعة النظام السياسي الطبقي السائد أيام حكم الإمام لليمن، وبالتالي فإن هذه الرؤية عمدت إلى أن يظل البطل (الرهينة)على الرغم من كل الهوان، محافظا على بقية كرامته أمام مزاجية امرأة سلطوية مسكونة بوهم التفوق الطبقي والسيادة، ولا يهمها من في حياتها السلوكية إلا إشباع نزواتها الجنسية,

إن احتقار((حفصة)) للرهينة ومعاملته كخادم، وقبيلي، وفظ، هو جزء من تكوينها المعرفي الاستبدادي والإيديولوجي، وطبيعة الفضاء الطبقي الذي نشأت فيه، ولذا فإن السارد حين وضعها في

---

(60) ـ يقطين، د. سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1989م، ص 154.

(61) ـ الرواية، ص 87، وص 99 ـ 155 ـ 147.

(62) ـ الرواية، صد 141.

(63) ـ الرواية، ص 50.

فضاء إنساني جديد مؤكدا رغبتها في الهروب مع البطل، فإنه يتعاطف مع البطل وفق رؤية رومانسية إيديولوجية تخيلية، لا تتحقق في البعد الواقعي والموضوعي لعلاقات سكان القصر مع بقية طبقات المجتمع، فالتحليل الموضوعي لبنية قصور الإمام حاكم اليمن وعلاقات قاطنيه على المستوى السياسي والاجتماعي تثبت على المستوى العملي استحالة هروب امرأة ارستقراطية ومتسلطة ذات خدم وجوار، من فضاء الرخاء والثراء الأسطوري، بما فيه من ملذات وخمور وبطر ورفاهية إلى فضاء التشرد والفقر، فضاء ((رهينة))، وخادم في قصر أخيها، وهنا يمكن القول: ((إن ما يفعله بطل رواية ما تبرزه دائما إيديولوجية، فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالما ملحميا و((واحدا)).) وله مفهومه الخاص به للعالم، مجسدا في كلامه))(64) .

وسنلاحظ على مستوى البناء الفني، أن رفض الرهينة اصطحاب الشريفة حفصة معه ، ولا سيما أنه يعشقها في الحلم واليقظة: ((لم تبارح الشريفة حفصة مخيلتي مطلقا بكل جسمها وصوتها.. ومفاتنها العديدة .. كنت أطرد صورتها من خيالي بقوة أثناء نومي أو يقظتي.. دون جدوى! وكنت أحاول أن أنساها بتذكري لأبي وأمي وإخوتي وأسرتي عسى أن تقوم صورهم بطرد صورتها.. ولكن دون جدوى.. أصبحت جزءا من الغرفة .. من حياتي اليومية المعاشة.. لا حركة ولا سكينة إلا وهي موجودة أمامي))(65) .

إن هذا الرفض أفقد الرواية قدرتها على أن تنمو وتمتد في الفضاء السردي، وبالتالي قدرتها على أن تشكل حدثا جديدا ، وعلاقات إنسانية جديدة، في فضاء حر نام، يتباين مع قصر الإمام فاضطر السارد إلى إنهاء مساحتها السردية، وفضائها الحكائي العام ، بأن أنهى هذا الفضاء عند حالة الهروب، وأعاد الشريفة حفصة، لتلوذ بفضاء قصر أخيها، وعلاقاته المتفسخة، ولتستمر في معاقرة ملذاتها المتنوعة، وأهمها الملذات الجنسية، وأعاد الرهينة إلى فضاء التشرد والضياع في فضاء مفتوح، وهو فضاء المدينة المأساوي الفاجع، حالما بالمستقبل، وإذا كان هذا الفضاء يشير سيميائيا إلى فضاء الحرية والتوق إلى التخلص من النظام الاستبدادي الإمامي، فإن تشكيله هو جزء من الرؤية الإيديولوجية العامة التي يريد الخطاب الروائي بثها.

لقد وضع السارد بطله الرهينة داخل حيّز مكاني مغلق، هو فضاء قصر النائب، فرأى الظلم والعبودية عندها دفعه إحساسه بالظلم لأن يكون راويا مهما ومتميزا في وصف علاقات القصر، ومن داخل هذا الفضاء لا يأتي بأعمال بطولية خارقة، وعلى الرغم من أن السارد قد ذكر أن ((الرهينة)) ضرب ابن ولي العهد ((الصبي المدلل غير الشرعي))، ومرت الحادثة بسلام بعد تدخل الشريفة حفصة لدى ولي العهد ((سيف الإسلام))، إلا أن الحدث الروائي يبدو هنا مفتعلا، ليعطي الرهينة بطولة وهمية في قصور غارقة بالسطوة والقمع، وهنا يبرز دور الخيال في تشكيل العناصر البنائية للرواية، إذ من غير الممكن أن يستطيع ((رهينة)) ودويدار، وخادم ((مولاي النائب)) على حد تعبير حفصة، أن يضرب ابن ولي العهد، ثم يأتي ولي العهد((سيف الإسلام)) ليعفو عنه هكذا ببساطة، هذا إذا عرفنا شراسة ولي

---

(64) ـ ميخائيل باختين، مرجع مذكور، ص 106.

(65) ـ الرواية، ص 54.

العهد، وسطوته وتربيته الوحوش الكاسرة لتفتك بخصومه ومعارضيه: ((كنت أعرف ... بأن ولي العهد يحتفظ بهذه الحيوانات الكاسرة في مطابقها الحديدية المطلة على ساحة القصر لكي يتسلى بها عندما يلقي في بعض الأوقات ببعض من خصومه إلى أقفاصها، وبأنه كان يتلذذ برؤية ذلك المشهد الذي تقشعر لها الأبدان.))(66).ومع ذلك فإن الراوي يعطي بطله هذه البطولات الخارقة للعادة داخل فضاء السلطة الشرس والاستبدادي، يقول الرهينة: ((فأمسكت بتلابيبه وانهلت عليه لطما وركلا بعد أن بطحته أرضا وكدت أدوسه تحت قدمي لولا تدخل العكفة والعبيد))(67).

إن هذه البطولات الخارقة لم تفقد الرواية بعدها التاريخي والإنساني والواقعي أيضا، و يمكن إدراجها ضمن ما يمكن تسميته برواية السيرة الذاتية ، غير أن هذه السيرة الذاتية هي هنا مزيج من الحلمي والتخيلي، والواقعي، فالواقعية النقدية التي تستمد رواية الرهينة كثيرا من مقوماتها وتحليلاتها ، ليس من مهمتها تصوير الواقع تصويرا ميكانيكيا، إنها قابلة لمزيد من التخيل والحلم والحرية التي يؤسسها السارد، والرواية ((هي فعل الحرية المجاني. إنها أوراق مليئة بالحركة الصامتة وسط صخب القمع الذي يلف الحياة العربية .كأن الحرية تلتجئ إلى الخيال، وكأن المخيلة الشعبية في تعبيراتها القصصية الجديدة تستطيع أن تؤسس لنفسها حيزا من الحرية ومن الفعل الحر))(68).

إن السارد يحلم بانتصار الثورة والإطاحة بقصور الإمام والنائب، وولي العهد، ومن هنا فقد جسد أحلامه من خلال سلوك أبطاله ومواقفهم، فـ(الدويدار) الخادم في قصر النائب يحلم بالإطاحة بنظام الإمام ورموزه، فعندما تقوم ثورة الأحرار الدستوريين في اليمن ـ ثورة 1948 م ، والتي ستفشل في ما بعد ـ يتمنى لو أن الثوار قتلوا ولي العهد ، باعتباره أشد خطرا من الإمام:

((لقد فشلوا.. كان عليهم بسيف الإسلام قبل الإمام))(69).

إن وهم تضخيم البطولة ، ودورها في الأعمال الروائية العربية ظاهرة بنائية واضحة، وليست رواية ((الرهينة)) وحدها هي التي تضخم هذا الدور وتعطي الأبطال أفعالا خيالية أو أشبه بالأسطورية ، بل ثمة روايات عربية أخرى كثيرة تسند للبطل أفعالا أكثر من قدراته، باعتباره فاعلا رئيسا في الحكي الروائي، ومن هذه الروايات، على سبيل المثال ، روايتا (الشمس في يوم غائم) و(الشراع والعاصفة) للروائي السوري حنا مينه, وقد يكون هذا التضخيم نتيجة منطقية لخطاب الأطروحة والإيديولوجيا الذي يبدو خلفية مرجعية مهمة يؤسس الروائي من خلالها فضاءات روايته، وقد يكون عائدا أحيانا أخرى إلى بنيته النفسية والمعرفية وأحلامه وطموحاته في تغيير واقعه السوداوي وتأسيس فسحات للفرح والحرية يبشر بها واقع مغاير جديد.

---

(66) ـ الرواية، ص 82.

(67) ـ نفسه، ص 93.

(68) ـ إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص 196.

(69) ـ الرواية ، ص 135.

مُقاربات حول الفضاء الروائي في رواية الرهينة

يرى فورستر أنّ سبعةأوجه أو زوايا يمكن أن تشكّل فنياً أركان الجنس الروائي والقصصي، وهي:
-1الحكاية. 2-الشخصيات 3-الحبكة الروائية. 4-الإغراق في الخيال-5 .الشفافية(*). 6-الإطار. النموذج والإيقاع(**)(70). وهذه الأوجه لا تتحقق عملياً في الجنس الروائي، إلاّ داخل حيّز مكاني، تصطلح الدراسات النقدية الغربية الجديدة على تسميته بالفضاء الروائي(71)، ولقد عرف هذا الفضاء في الدراسات النقدية القديمة بالمكان. إنّ للفضاء الروائي دوراً مهماً في تشكيل العمل الروائي، فهو البنية الأساسية من بنياته الفنية، ولا يمكن تصوّر أحداث روائية إلا بوجود مكان تنمو فيه الأحداث وتتشعب، فكل المكّونات الحكائية في العمل الروائي تتشكل داخل الفضاء الذي تتم به عمليات التخيُل والاستذكار والحلم، فلا يمكننا أن نتخيل شخصية روائية تفكر وتتفاعل مع أخرى، وتراقب وتحلل الأوضاع الإيديولوجية والاجتماعية إلاّ داخل مكان. ومن خلال المكان يمكن أن تفهم حركة الشخوص الروائية، ورؤاها، ف "بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"(72)، والمكان في الرواية هو فضاء جمالي مهمته تجسيد رؤى الكاتب وشخصياته، ومن خلال بنية المكان يمكن الاعتماد على خطاب التعرية والإدانة لكل مواصفات الأوضاع السياسية والثقافية والاقتصادية، ومن هنا يمكن الاعتماد على المكان لفهم الحدث الروائي، لفهم علاقات الشخوص فيما بينها، وحتى يمكن فهم المكان تُدرس بنيته في الشكل الروائي، ونموه وتعدده، وكذلك مجمل الصور التي يظهر فيها هذا المكان.

يتعدد الفضاء المكاني في رواية الرهينة، فهو إحالات سريعة إلى الريف، مسقط رأس الرهينة، وتارة إلى المدينة وأخرى إلى قلعة الرهائن، وقصر ولي العهد سيف الإسلام، إلاّ أنَّ أهم فضاء في الرواية هو فضاء قصر النائب الذي يتفرع بدوره إلى فضاءات فرعية أخرى: جناح الشريفة (حفصة)، غرفة (الدويدار)، وصديقه (الرهينة)، غرفة (البورزان) – ضارب النفير-، ملحقات الجنود والحرس،اسطبلات الخيول، غرفة (مقيل النائب)، ودهاليز وممرات وسلالم، كان لها دور أساسي في التركيز على العلاقات الجنسية غير الشرعية في القصر. وفضاء قصر النائب في رواية (الرهينة)هو المكان المحوري في الرواية، إنه يستوعب، على الرغم من انغلاقه' لوحات اجتماعية متشابكة ومعقّدة، وإذا كان السارد لا يفصح عنها بطريقة مباشرة، فإن الوصف والسرد يبرزانها بين فترة وأخرى،وهي حاضرة في هذا الفضاء المركزي بطريقة غير

(*) - prophecy

(**) - Rytm

(70) – م. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد، سلسلة الألف كتاب، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 1961، ص 32.

(71) – أهم هذه الدراسات دراسة جان فيسجربر: Jean Weisgerber: L'espace Romanesque , Lausane,ED: L,Age D,home,1978.

(72) - وارين، أوستن، و: ويليك ، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، الطبعة الأولى 1972م، ص 288.

مباشرة، ونتيجة لتعدد هذه الفضاءات وتشعبها وإحالاتها السياسية والاجتماعية في فضاء القصر، فإنني سأقتصر على دراسة فضاء العتبة في القصر، وتحديداً فضاء النافذة، وبخاصة في غرفة الدويدار وصديقه الرهينة(73)، لما لهذا الفضاء من أهمية باعتبار دلالته السيميائية، وقدرته على أن يشكل فضاء للحرية والتوق، فالفضاء المكاني ببنيته وشكله، وأثاثه، ومكوّنات ديكوره يحيل بشكل أو بآخر إلى كثير من الأبعاد الرمزية للشخصيات التي تتحرك في هذا المكان وتتفاعل من خلاله . إنّ لفضاء العتبة (النافذة) دوراً مهماً في حياة البطل (الرهينة)، ولقد استطاع الروائي زيد مطيع دماج بمهارة أن يحدد مهمات هذا الفضاء ودوره على المستوى النفسي والتأملي والإنساني، فمن خلال هذا الفضاء كان الرهينة يتأمل مدينته المفجوعة، و يراقبها: "نهضت من نومي الساهد... كالمضروب ...جميع مفاصل جسمي منهكة.. فتحت النافذة الصغيرة أرى شبه سحابة وباء صفراء تخيم على المدينة"(74)، ومن خلال هذا الفضاء كان يحلم، ويراقب أضواء النجوم الخافتة، ويشكّل الشريفة (حفصة) -أخت سجّانه النائب- لوحة جمالية عبر حب عميق ملأ كيانه: ((قمت إلى النافذة.. شبه النافذة لأتأمل النجوم وبصيصاً من ضوئها... صورتها ما زالت أمامي... بصوتها الرخو والمبحوح الذي ملأ مسامعي... تخيلتها بابتسامتها المتساءلة عني))(75) .

وقد كانت النافذة فضاء للتوق الجسدي، وتحققه مع المرأة، للتحرر من طاقات الجسد المستنفرة داخل فضاء الأسر، فمن خلال فضاء النافذة كان البطل (الرهينة) يشكّل جسد الشريفة (حفصة) على شكل إيحاءات ودلالات جنسية: ((ما زال قدّها الفارع يتماثل أمام مخيلتي وهي تتلوى كأفعى سلسة الملمس..

وربما كغانية من الحور العين.. لا أدري كيف علقت في كل حواسي وكياني ومشاعري هذه (حفصة).. نعم الشريفة حفصة..)) (76)

لقد شكّل فضاء النافذة في الرواية فسحة جمالية، فمن خلاله عبّر البطل (الرهينة) عن استبطاناته الذاتية العميقة صوب الشخصية النسائية (حفصة).وقد أذكى هذا الفضاء جذوة الحلم والتخيّل عنده، باعتباره مساحة ضوء جميلة تبرز مفاتن حفصة، و ((يُمَكّن الحلم من رهافة قصوى، في المشاعر

الأخلاقية، بل الميتافيزيقية أحياناً، ويسندها، ويمسك بها، ويكشف عنها كشفاً، كما يكشف عن أدق معاني العلاقات الإنسانية، عن الاختلافات المرهفة وعن معرفة متمدّنة أعلى ما يكون التمدن، باختصار، يكشف عن منطق واع مترابط بدقة غريبة، لا يبلغها إلاّ عمل شديد اليقظة)).(77)

---

(73) ـ فضاء العتبة مصطلح استخدمه ميخائيل باختين في كتابه: La Poetique De Dostoevski, Trad. Parisabelle Kolitcheff, ED: les Seuil.1970.

(74) ـ الرواية، ص 17.

(75) ـ الرواية، ص 25.

(76) ـ الرواية ، ص 25.

(77) ـ بارت، رولان: لذة النص، ص 59.

إن خصائص الفضاء المشبعة بالإيحاءات الجنسية قادرة على النفاذ إلى أعماق الشخصية، عن طريق الحلم والتخيل، وهذا الفضاء يتفاعل مع الشخصية بدوره،ويحدد بعض طموحاتها. وإذا كانت الشخصية هي التي تشكّل المكان وفضاءاته،وعلاقاته، فإن ملامح هذه الشخصية تتقاطع كثيراً مع ملامح المكان الروائي،على المستوى الابستيمولوجي والنفسي، فتارة يبدو الفضاء أليفاً قريباً من النفس البشرية، وتارة يبدو قاتماً وفاجعاً، وفضاء النافذة مليء بالحضور البشري الأليف لدى (الرهينة)، طالما هو قادر على إبراز جماليات جسد الشريفة (حفصة)، المكتنز باللذة الطاغية: ((كانت الشريفة متكئة على حافة النافذة في رأس المنظرة وقد برز شعرها الأجعد من خلال ثنايا منديل برتقالي اللون، وتراءى جسدها الأبيض من خلال ثوبها الشفاف الحريري ..وكانت متكئة بإحدى يديها على النافذة، وقد مدّتها إلى الأمام، أمّا الأخرى فكانت على خدها وهي سابحة بنظرها وفكرها نحو الساحة.. تأملت يدها ..كانت مزينة بأساور من الذهب ومزركشة بالحناء والخضاب الأسود المتعرج على أنامل كالشمع الأحمر الممزوج باللبن الصافي.. استدارت كنمرة مسترخية الملمس وقد أصلحت من ثوبها على ركبتها وغطّت ساقيها... لمحت نظرتها نحوي مستفسرة بهاتين العينين الواسعتين المكحلتين بجاذبية متوهجة... اقتربت منا فجأة وقد امتشق قوامها كأنها شمعة ملونة تذيب كل نشوات اللذة الطاغية))(78).

وأحياناً يكون فضاء النافذة ببنيته الداخلية، مـــن حيث علاقته بالشخصية التي تراقب منه، فضاء رمزياً وجمالياً وإيديولوجياً،يساعدنا على فهم بنية الشخصية التي تسكنه في وعيها وطموحها ورؤيتها للحياة والعالم، ((فالمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أوتخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد،فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي))(79).

لقد كان البطل (الرهينة) على تنافر مع فضاء مدينته، باعتباره فضاء معتماً يعربد فيه القمع وأخطبوط السلطة، فصار يلجأ إلى النافذة آملاً أن يرى وميضاً، يستشرف آفاق الحرية والنور: ((جلست ثم زحفت نحو النافذة الصغيرة عسى أن أرى أي شيء يومض من فوق جبلي الشامخ البعيد. كان الظلام دامساً. لا بصيص من نور سوى أضواء النجوم البعيدة))(80).

إنّ الفضاء الروائي بامتداده، وبإيحاءاته البنيوية يُعتبر من أهم مكّونات التخيل الرؤيوي في الخطاب الروائي، فمن خلاله تتشكل المكّونات الحكائية الأخرى كالسرد والحوار والأحداث، وتتحدد مواقف الشخصية الفكرية والإيديولوجية، ولقد طوّع الكاتب فضاء العتبة "النافذة" ليدين سلوك السلطة الإمامية، في استعبادها لمواطنيها وتحويلهم إلى خدم: ((كان صاحبي يقوم بفرك رجلي النائب

---

(78) ـ الرواية، ص 23 ـ 24.

(79) ـ بحرواي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 32.

(80) ـ الرواية، ص 33.

المبطوح أمام النافذة المطلة على ساحة قصره وملحقاته.. كما هي عادة النواب والأمراء والسيوف.. سيوف الإسلام الذين لم أعرف أحداً منهم حتى الآن))(81).

لقد اتخذ البطل "الرهينة" من فضاء النافذة فسحة للاستذكاروالتداعي،والحنين إلى الحرية والمرأة، والتوق إلى جسد الشريفة وصوتها عبر فضاء لفظي Espace verbal قوامه لغة رومانسية شفيفة: ((كم يغمرني الحنين كلما تكوّرت بجانب النافذة الصغيرة المنفية في غرفة صاحبي... وقد تهدل يمامة، أو يزقزق عصفور ليذكرني بأنه الملجأ والملاذ البارد الحنون... إيه ...شريفتي الحبيبة ذات الصوت المبحوح... منذ فترة لم يطرق أذني ذلك الرنين الصادر منك. كم هو رائع. في بلادي التي حكيت لك عنها العجاب، استضعفوني... واعتدوا عليّ ...ومسخوني رهينة... ودويدارا في بلاطك.. لكأن صوتك الرنان ينزلق في رفق.. يحوّل الصدى إلى موسيقى ذات إيقاع حالم(82).

إنَّ فضاء العتبة يشكّل حداً فاصلاً بين خارج القصر وداخله، ومن فضاء النافذة كان يهرب الرهينة من الداخل بعلاقاته الاستلابية على المستوى النفسي، والاستهلاكية على المستوى الجسدي، وهذا الفضاء عنصر وظيفي يستخدمه السارد ليحقق للبطل الرهينة توازناً نفسياً، وهو منفذ للهروب من استلاب

القصر: ((عدت إلى غرفة صاحبي ذات ليلة متأخرة.. ارتميت بجوار النافذة الصغيرة، ينهشني الغمّ والكدر والضيق: الضيق الحقيقي من الحياة))(83).

وعلى الرغم من أن النائب حرر البطل(الرهينة) من قلعة الرهائن، وعينّه(دويدارا) في قصره، وجعله يمتاز عن غيره من رجال القصر وحراسه وخدمه، وذلك بأن جعل فضاء الحريم(الشرائف) والخادمات مفتوحا له على مصراعيه، إذ حقق له هذا الوضع رعاية وتوددا من نساء القصر واستمتاعا جسديا جنسانيا معهن ، وصل حد التهتك، إلا أنه على المستوى النفسي والإنساني لم يكن مطمئنا وآمنا وسعيدا، يقول: ((وبرغم عملي في دار الشريفة حفصة فإنني شعرت بالاكتئاب والضجر والملل)) (84).

وليست حالة الغم والكدر التي أصابت الرهينة ناتجة عن فضاء القصر الداخلي فحسب، بل هي حالة مركبة تضافرت عدة فضاءات لترسيخها في وعيه ومعاناته.

إن دراسة صور هذا الفضاء في رواية(الرهينة) ستعرفنا على إحالاته التاريخية والاجتماعية والسياسية وكذلك على وظائفه البنيوية، وذلك من خلال مجمل المدلولات الفكرية التي تظهر به صورة هذا المكان، وعموما يبقى المكان في الرواية العربية مشبعا بالحمولات الإيديولوجية التي يشكلها الحضور الإنساني المتوزع في طبقات شتى، محكومة باختلافاتها الفكرية والإيديولوجية ، ورؤاها المتغايرة سياسيا واجتماعيا وثقافيا. ((إن الفضاء الروائي لا يتشكل إلا عبر رؤية ما، بل ويمكن القول بأن الحديث عن المكان في الرواية هو حديث محوّر عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته

(81) - الرواية، ص 58.
(82) - الرواية، ص 130.
(83) - الرواية، ص 132.
(84) - الرواية، ص 38.

له. فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركه وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه)) (85).وتبدو زاوية النظر التي يتعامل معها الراوي لصورة المكان واضحة من خلال فضاء المدينة المعتم الذي تضافر مع فضاء القصر ليشكل بعدا مأساويا وحالة من الهم المأساوي: ((اتجهت مع صاحبي إلى المدينة.. كان الجو مفعما برائحة الوباء... الوجوه شاحبة تعلوها مسحة لون أصفر مقيت وباهت.. والبطون منتفخة ليست شبعا وإنما مرضا.. والأقدام عارية لزجة بالجروح والأوساخ، جموع منهكة من المتسولين والمرضى والمجانين نصطدم بهم في كل منعطف وفي كل زقاق وفي كل ساحة وشارع.. إنها بؤرة للوباء المميت مليئة بالمرضى والمجانين وأصحاب العاهات والمعوقين والحكام الظالمين.. إنها مدينة تعيسة وبائسة غاية البؤس))(86).ويبقى فضاء نافذة ((الدويدار والرهينة)) أهم فضاء جمالي في القصر، لقد كان فضاء للحلم والتخيل، وهو أكثر أهمية من فضاء جناح الشريفة(حفصة) في قصرها على الرغم من أهميته ودوره المركزي في بناء الأحداث.

إن فضاء جناح الشريفة (حفصة) أو مقصورتها داخل القصر جعل السرد الروائي أخّاذا ، بلغته الشاعرية ، وأسهم أيضا في التركيز على العلاقات البشرية وفق مستواها الطبقي، وأمدّ البنية الروائية بعلاقات جديدة، وأحداث جديدة، لكنه على المستوى النفسي كان فضاء للملل، والقلق والضجر، بالإضافة إلى كونه حلما ملغى ، ظل يعذب الرهينة ، إنسانيا، في نومه وأحلامه، لأنه كان فضاء مسعورا ومحموما لتوق جسد ذكوري شهواني ومحروم إلى جسد امرأة يصفه السارد بأنه كان خرافيا ومهيبا بقدراته الجمالية والجنسية. وإذا كان (الرهينة) في علاقته مع (حفصة) حقق تصالحا حميما مع جسدها ، استوطن مسامات روحه، ((وأحسست بجسدها المكتنز بكل أنوثة العالم يطويني بحرارته))(87)، فإنه لم يحقق هذا التصالح إلا بعد أن قامرت على روحه ، وأذلته وأهانته طبقيا وإنسانيا، وأذاقته مرارة القيد كأي عبد من عبيدها ، وسخرت من قيمه الثقافية التي وصفتها بأنها (هبلاء وغبية) ، ومن سلوكه الذي وسمته بالفظاظة والجلافة ، أما فضاء النافذة فقد شكل حالة رومانسية وشفيفة، وحالة صفاء فكري، وزاد من وعي(الرهينة)، وهو الذي دفعه في نهاية المطاف لأن يهرب من القصر ودهاليزه المغلقة إلى فضاء يبشر بالحرية والمستقبل، وعلى مستوى الترميز فإن هذه النافذة الصغيرة جدا، في فضاء القصر الشاسع، يمكن أن تومئ إلى فضاء حر سائب، يقود إلى الثورة والتحرر، وهي منفذ للحلم والتأمل، عبر السماء بنجومها، التي كان يشاهدها(الرهينة). وإذا كان النور الذي يدخل عبر النافذة إلى غرفة الرهينة بصيصا خافتا وضئيلا كما تذكر الرواية، فإن بنيته السيميائية في النهاية تشير إلى امتداد شاسع صوب السماء والنجوم والفرح والحرية.

إن وضع فضاء العتبة (النافذة) يشير إلى أنها صغيرة وضيقة، وهي وحيدة في الغرفة(88)، وكثيرا ما تقترن قيمة المكان وأهميته في الرواية العربية بمحتوياته وديكوره ونوافذه وطريقة تخطيطه،

(85) ـ بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 100- 101.
(86) ـ الرواية ، ص 41 – 42.
(87) ـ الرواية، ص 150
(88) ـ الرواية، ص 12، 14.

فكون النافذة صغيرة دلالة على أن فضاء غرفتها العام صغير أيضا، ومحدود، ووجوده بهذا الحجم الصغير في قصر كبير يشير إلى وضع ساكنيه من الخدم والعبيد، وبقية الطبقات الدونية، في حين أن نوافذ غرفة النائب واسعة ومزركشة بعقود تزينها، وهذا يتناسب مع وضعه الطبقي سياسيا باعتباره الشخصية الثالثة في السلطة بعد الإمام وولي العهد، ومع وضعه الاقتصادي باعتباره مالكا كبيرا لقطاعات زراعية واسعة ، بما فيها من فلاحين : ((اجتزنا عدة طوابق حتى وصلنا إلى منظرة النائب الفخمة ذات النوافذ الواسعة والعقود الملونة التي تعلوها.. كان متكئا بكرشه المنفوخ وبعينيه الجاحظتين وشفتيه المتدليتين كأن ورما خبيثا أصابهما.. وقد مدّ رجليه القصيرتين والتي عكف عليهما صاحبي يدلكهما برفق ورتابة بأنامله))(89). إن هذه النوافذ الواسعة والجميلة تؤكد أهمية (منظرة النائب)، وأهمية الأشخاص الذين تحتويهم هذه المنظرة، ((فالمكان هو الذي يحدد صورة أصحابه ويمنحنا العماد اللازم الذي يقتطنون بمقتضاه مستقرا لهم بأذهاننا))(90).

ثمة فضاءات أخرى كثيرة تتساند مع الفضاء المركزي، وجميعها تكاد تكون محمّلة بحمولات إيديولوجية . كمقيل النائب، باعتباره منفتحا على السياسة والأدب، والشعر التلفيقي المدحي، الذي ينظمه شاعر الإمام الخاص ، وكذلك فسحة القصر لأنها تضم شرائح العسكر والحراس والجنود ، وكذلك الممرات والدهاليز التي بدت مهمة جدا لـ (الدويدار) الشاب الخادم الجميل ، لأنها كان يحقق فيها ملذاته الجنسية مع معظم نسوة القصر، وكذلك حجرة (البورزان) التي اعتبرها البطل (الرهينة) مثالا للترتيب والذوق الجمالي المتأنق الذي يتمتع به (البورزان) ، وكذلك مقصورة الشريفة(حفصة) الجميلة ، والمليئة بأنواع الخمور كافة، وكذلك فضاء المقبرة التي دفن فيها (الدويدار)، وقد بدا هذا الفضاء كئيبا حزينا، وهناك فضاءات فرعية أخرى. وإذ نكتفي بدراسة فضاء النافذة، فإن ذلك يعود إلى أهميته الكبيرة باعتباره أكثر الفضاءات تأثيرا في المكونات الحكائية والرؤيات السردية، والتخيلات والأحلام المتشكلة داخل الفضاء الحكائي العام في رواية (الرهينة).

الخاتمة

حاولت في هذه الدراسة أن أركز على بعض محاور رواية (الرهينة) على ثلاثة مستويات: الإيديولوجيا، الجنس، الفضاء الروائي، وذلك نظرا لأهميتها , باعتبارها تشكل البنية الفكرية العامة للرواية، غير أني لم أركز على جزئيات هذه المحاور كافة, وذلك لتشعبها ولاستحالة دراستها كاملة لأن متابعة تشعبات هذه المحاور كافة, وعلاقاتها بمكونات البنيات الروائية الأخرى سيأخذ حيزا واسعا من فضاء كتابي، من شأنه أن يجعل الدراسة طويلة جدا.

أنّ رواية الرهينة تقدم مجتمعا غرائبيا بعلاقاته في عهد رجال أطلقوا على أنفسهم اسم (الأئمة)، والذين حكموا اليمن، وفرضوا عليه عزلة، وأعاقوا تطوره الحضاري فكريا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، ومن خلال هذا الحكم بدا فضاء مدينة صنعاء، عاصمة اليمن، باهتا وضيقا

---

(89) - الرواية، ص 27.

(90) - G.Poulet.L,Espace proustin,Ed:2, Gallimard,Paris,p:49. ترجمة عبد الصمد زايد، مجلة حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد 29، لعام 1988م، ص 61.

ومخنوقا، فلا يوجد فيه غير طبيب إيطالي واحد ، وسيارة واحدة، ومذياع واحد في قصر يعيش فيه مئات الأشخاص، ولأن بطل الرواية(الرهينة) كان من أسرة معارضة لنظام الإمام، فطبيعي أن يبرز السرد الروائي إيديولوجية معارضة لإيديولوجيا السلطة الحاكمة.

وقد ركزت الرواية على جانب مهم اجتماعيا وأخلاقيا،وهو جانب التفسخ والانحلال الأخلاقي في العلاقات الجنسية التي تقام في دهاليز القصر وسراديبه، ومن دون ضابط شرعي وأخلاقي يحكمها، إذ تحولت النساء في القصر، إمام فراغهن الإنساني والروحي إلى كتل جسدية شهوانية، لا هم لها إلا البحث المطلق عن اللذة الجنسية ، ومع أي شخص كان، فبدت علاقاتهن علاقات استلابية تفتقد إلى شرطها الإنساني، ولقد أدى فضاء (الدهليز) في القصر، باعتباره فضاء معتما ومغلقا،في تركيبته الداخلية، وظيفته في تشكيل هذه العلاقات وسهولة إقامتها، وبحرية، وإن بدا الدهليز فضاء مغلقا فإنه في آن يمكن أن يجسد ظاهرة الفساد العامة التي فرزتها السلطة الإمامية،فهذه الدهاليز السرية المغلقة، المحجوبة عن عامة الناس، تبدو حميمة بالنسبة لسكانها من النساء والرجال، لأن العلاقات الجنسية كانت تقام فيها ببساطة وأمان تامين، فالخادم(الدويدار) الشاب الجميل كان صديقا لكل نساء القصر، وكذلك (الرهينة) البطل الذي لم يترك امرأة إلا ووصل إلى جسدها، برضاها، كما تؤكد الشريفة(حفصة)، وحتى (حفصة) التي مارست عليه الاضطهاد الطبقي وأهانته، فإنه وصل إلى جسدها بتحريض منها، على الرغم من التباين الطبقي بينهما، فلغة الجسد ، عندما تستنفر، لا تقيم للتبيانات الطبقية وزنا، والكل يعمل على إشباعها، ومهما كانت طرق الوصول إلى هذا الإشباع . وإذا كان فضاء القصر فضاء مغلقا وسرانيا عن عالم المدينة فإنه بالنسبة لساكنيه مفتوح على أنواع الشذوذ كافة، وفيه كل ما تشتهيه الأنفس، فحتى الخمور ، التي كان وجودها مستحيلا في فضاء المدينة، نظرا لبنية النظام الإسلامي لحكم الإمام الذي يحرم هذه الخمور على مستوى الظاهر، كانت تشكل خمارة بكاملها، على المستوى السري، من حيث اختلاف أصنافها، وأشكالها في جناح الشريفة(حفصة) ، وجناح أخيها (النائب). وعلى الرغم من أن (حفصة) من السيدات الأوائل في طبقة السلطة السياسية، نظرا لامتلاكها المال الكثير والسلطة والسيادة، فإن هذه السلطة لم تمنعها من الخروج إلى أي مكان في المدينة، وإقامة علاقات جنسية مع من تشاء من الرجال، وهكذا كانت جميع نساء القصر السلطويات وعجائزه وخادماته قادرات على إقامة علاقات جنسية متعددة ومفتوحة، وبحرية كاملة، مع الجنود، والحراس، و(البورزان) وغيرهم من الرجال الذين تشتهيهم هاته النسوة.

إن فضاء القصر الذي استثمره السارد بمهارة فنية أسهم إسهاما كبيرا في تشكيل عناصر الرواية ومكوناتها السردية والإيديولوجية ، و((يصبح المكان ضروريا بالنسبة للسرد، ويصبح هذا الأخير محتاجا ، لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكتف بذاته، إلى عناصر زمانيّة ومكانية ، فالحدث لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية))(91) .ونظرا لاتساع المكان وتشعبه في الرواية، فقد اكتفيت بدراسة فضاء

---

(91) Charles Grivel,Production.Del,interet R omanesque.Ed.Mouton,1973,p:101.
عن: بحرواي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 28- 29.

القصر، تحديدا تمّ التركيز على وظائف (فضاء العتبة . النافذة) ، في غرفة (الدويدار وصديقه الرهينة) في هذا القصر.

أن قصر النائب في رواية(الرهينة) يشكّل مدينة صغيرة، تضم شرائح اجتماعية متباينة تمثّل المجتمع، بشتى طبقاته: طبقة السادة، وطبقة الخدم، وطبقة الجنود والحراس، حتى نلاحظ التباين الطبقي بين الجنود والحراس واضح جدا، فهناك(البورزان) . ضارب النفير. والطبشي (جندي المدفعية) و(النظام) ، جنود الجيش النظامي، و(البراني) جنود الاحتياط.

إن رواية(الرهينة) تشكل مجتمعا موضوعيا في علاقاته، وتقترب في طرحها من الواقعية النقدية،غير أن قسمات كثيرة من الخيال والغرائبية السحرية

تتوزع في كثير من الوحدات السردية، ويمكن القول، وإن ظهرت هذه الغرائبية في بينة الرواية، لكن ذلك لا يمنع من أن تكون واقعية وممكنة الحصول, وبخاصة في علاقات النساء الجنسية داخل القصر. إن استقراء تاريخ حكم الأئمة في اليمن ومحاولة دراسة بنية التفكير السلطوي لهؤلاء الأئمة ، وعلاقات القصور عبر التاريخ تشير إلى أن هذه العلاقات ممكنة، بل هي حكما حاصلة.

يقسم رولان بارت النصوص الأدبية، من حيث تدفقها الإيديولوجي، وبنيتها التخيلية، ومن حيث تأثيرها في المتلقي، وتذوقه الجمالي لها إلى نص اللذة، ونص المتعة: ف ((نص اللذة: إنه ذلك الذي يرضي، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها . هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة. أمّا نص المتعة ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب(وربما إلى حد نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة))92 . وتأسيسا على الرؤية السابقة يمكننا أن نصنف رواية (الرهينة) تحت (نص اللذة) ، باعتبارها نصا روائيا سهلا في إحالاته السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، وممتعا في تعامله مع اللغة الرومانسية الشفيفة التي تبدو مفهومة سلسلة لا تعقيد في تركيبها اللفظي، ولا ملفوظها السيميائي، هذه اللغة التي شكلت فضاء جماليا وسحريا، وبخاصة في فضاء العلاقات الاجتماعية بمنحاها النفسي والجسدي بين الشخصيات الذكورية، وحيز الحريم في فضاء القصر، بالإضافة إلى شفافية اللغة المتشكلة عبر عمليات الحلم والتخيل والاستذكار.

إن بعض شخوص رواية الرهينة، المهمّشين إنسانيا وسياسيا واجتماعيا كانوا الهم الإيديولوجي الذي ركز السرد الروائي على إبرازه، فهم تواقون إلى فضاء نظيف، وإلى مدينة نظيفة بعلاقاتها الإنسانية والسياسية، يتحقق فيها الأمان والطمأنينة الروحية والنفسية، فقد كان بطل الرواية(الرهينة) من خلال فضاء العتبة . النافذة يتوق إلى هذا الفضاء، وإذا كانت النجوم التي كان يتأملها (الرهينة) مليا وطويلا، ويناجيها من خلال جلوسه الطويل خلف النافذة، تشير إلى النور والمستقبل والحرية فإن بصيصها البعيد غذى خياله الإيديولوجي الحالم. إنها الطبيعة الإنسانية التواقة لدى البشر المستضعَفين (بفتح العين)، المضطهدين إلى سيادة الحق والخير والعدالة في مدينة صنعاء التي سمم الأمام وولي العهد والنائب وأعوانهم هواءها وأذلوا أهلها ، وهشموا أحلامهم في الفرح والحرية .

[92] ـ بارت، رولان: لذة النص، ص 22.

المراجع:

الكتب العربية

[1] ـ إبراهيم، د. زكريا: مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى 1984م.

[2] ـ ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ.

[3] ـ بحراوي، د. حسن : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1990م.

[4] ـ خوري، إلياس: تجربة البحث عن أفق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منشورات منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة حزيران(يونيو)، 1974م،

[5] ـ دماج، زيد مطيع : الرهينة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، كانون الثاني، 1984م.

[6] ـ طرابيشي، جورج: شرق وغرب ـ دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، فبراير، 1982م.

[7] الموسوي، د. محسن جاسم: الموقف الثوري في الرواية العربية، وزارة الإعلام، بغداد، الطبعة الأولى 1975م.

[8] ـ يقطين، د. سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1989م.

الكتب المترجمة إلى العربية

[1] ـ أودن، ويستان: محنة الشاعر في أزمنة المدن، ترجمة سهيلة أسعد نيازي، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى، 1992م.

[2] ـ بارت، رولان: لذة النص(Le Plisr Du Texte). ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1988م.

(3) ـ غرامشي، أنطونيو: قضايا المادية التاريخية، ترجمة : فؤاد طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير(شباط)، ، 1971م.

[4] ـ فورستر، م: أركان القصة، ترجمة كمال عياد، سلسلة الألف كتاب، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 1961.

[5] ـ وارين، أوستن، و: ويليك ، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، الطبعة الأولى 1972م،.

المقالات المنشورة في الدوريات والمجلات

[1] ـ باتريك موديانو: من حوار اجرته معه : دومنيك مونتودون، في مجلة : كتابات معاصرة، بيروت، العدد السابع، آب، أيلول/ جويليه، سبتمبرن 1990م،.

[2] ـ باختين، ميخائيل:" استطيقيا الرواية ـ نظريتها "، ترجمة د. محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الأول، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو، 1985م.

[3] ـ G.Poulet.L,Espace proustin,. ترجمة عبد الصمد زايد، مجلة حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد 29، لعام 1988م،.

[4] ـ حافظ، صبري: "الحداثة في اللغة والأدب"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984.

[5] ـ حرب، د. علي : " قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصرة، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، العدد 60 - 61، يناير، فبراير، 1989م.

[6] ـ سويدان، د. سامي: مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، العددان 66 - 67، تموز، آب 1989،.

الرواية المغربية والمجتمع المدني ("سيرة للعته والجنون" لجلول قاسمي أنمُوذجاً)

بقلم: د. فريد أمعضشو
المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين
الناظور - المغرب

لم تبْعُد الرواية العربية – وضمنها الرواية المغربية – عن المجتمع المدني العربي، بل ارتبطت به ارتباطاً واضحاً؛ فعبّرت عن انشغالاته ونضالات مكوّناته، وصوّرت واقعَه، ونقلت تطلّعاته، ولاسيما في اللحظة الآنية[1]. والثابتُ أن حضور هذا المجتمع في المُنْجَز الروائي المغربي المعاصر لم يكن بنفس الدرجة من حيث التأثير والفعّالية؛ لأنّا نجد روايات يبرُز فيها أثرُ هذا المجتمع، بخلاف أخرى يَفتُر فيها حُضُورُه. كما أن تأثيرَه هذا في حياة الناس لا يكون، دائماً، إيجابياً، بل يجيء، أحياناً، في متون روائية، مُعاكِساً لآمال المجتمع الذي انبثق منه، ومُنحازاً إلى صفّ فئات أخرى مستغِلّة ومعارضة لنضاله، وساعياً إلى تحقيق مصالح فردية ضيّقة. ولا يسَعُنا المقام، ها هنا، للوقوف عند جميع الأعمال الروائية المغربية ذات الصلة بمجتمعنا المدني، دراسةً ومقارَبَةً، ولكشْف تجلّيات ذلك المجتمع وآثاره فيها. لذلك، كان علينا اختيار أحدها ممّا يستحقّ أن يكون موضوعاً للتحليل والمعالجة.. وقد وقع الاختيار على رواية "سيرةٌ للعَتَه والجُنون" للروائي المغربي المتألّق د. جلّول قاسمي، الذي استطاع، في غُضون سنوات قليلة، أن يسجّل اسمه، بأحرُف بارزة، ضمن خارطة الرواية بالمغرب، وأن يفرض وجودَه إلى جَنْب روائيّينا المعاصرين الكبار، وأنْ يُغْنيَ الخزانة الروائية المغربية، إلى حد الآن، بأربع روايات توافَرَت لها العديدُ من مقوّمات الفَرادَة والتميُّز في مضامينها وصياغتها الفنية معاً؛ أولاها هي المذكورة، من قبلُ، أصدَرَها عام 2002، وثانيتها صادرة، عام 2003، بعنوان "سوانح الصمت والسراب"، وثالثتها موسومة بـ"مدارج الهبوط" (2005)، وأحْدثُها جميعاً هي روايته "العابر" التي صدرت له عامَ 2009. وقبل مباشَرَة تحليل المتْن الروائي المُختار، لتبيُّن مظاهر حضور المجتمع المَدَني المغربي فيه، وكذا أبعاده وتأثيره، يحسُن بنا البدْءُ بتحديد مفهوم "المجتمع المَدَني"، وتعرُّف تاريخ ظهوره في الغرب وفي العالم العربي، وإثارة بعض القضايا المتمخّضة له بإيجاز.

لقد أضحى "المجتمع المدني" واحداً من المفاهيم المحورية التي يكثر تداوُلها، اليومَ، في خطاباتنا وكتاباتنا، إلى حدٍّ قد يُشعِر بعضَنا بوضوح مدلوله لدى مُستعْمِليه. ولكنّا حين نعود إلى ما أُلِّف حوله، نتبيَّن حجم الاختلاف بين المفكرين والعلماء والباحثين في تعريفه، وضبْط مفهومه، منذ قرون ثلاثة، على الأقلّ، في أوربا. واستمرّ الاهتمامُ به، وبصورة أكبر، منذ أواسط القرن المنصرم، وسيتزايَد ذلك الاهتمامُ،

---

[1]- صدر، مؤخراً، عن الدار العربية للعلوم، كتابٌ للأديب السوري نبيل سليمان، في هذا السياق، بعنوان "الرواية العربية والمجتمع المدني".

حتماً، فيما يُستقبَل من الأيام، وذلك بالنظر إلى "ما يقدّمه إلى الديمقراطية من قاعدة متينة، وإلى إعطائه عُمقاً لمبدإ المُواطَنَة المَبْنية على المشاركة الفاعلة."[1] ومما لا ريب فيه أن التطرق إلى دراسة هذا المفهوم انطلق من الفكر الأوربي الحديث، تحديداً، قبلَ أنْ يَقتحم مجالات أخرى، وقبل أن ينتقل إلى بِيئات ثقافية أخرى خارج مَنشَئِه الأصلي.

أطلق بعضُهم مصطلح "المجتمع المدني" على كل مجتمع تجاوز حالة الطبيعة، بما يسودها من فوضى وانعدام القوانين الضابطة للسلوط والعلاقات وغيرها، ليؤسس أركانه على قاعدة التعاقد الاجتماعي بين الأفراد والدولة (هوبز). وليتمَوْقع بين هذين الطرفين؛ فلا يكون فردياً أو عائلياً يجمع أفرادَه رباطٌ قَرابي إرْثيّ، ولا يكون تجمُّعاً تابعاً للكِيان الدَّوْلتي وأجهزته الرسمية (هيجل).

ويرى جون لوك أن جوهر المجتمع المدني يكمُن في أنه مجتمعُ المدينة والتمدُّن وسُمُوّ القانون فوق الجميع، بوصفه ضامنَ الحرية ومنظِّمَها، وليس مُعرْقِلها والحادَّ منها. وهو بذلك، يتميز من المجتمع السياسي، لا من الدولة كما عند فريدريك هيجل، بحُكم أنه ينظم السلطة، ويحدد حرية الأفراد والجماعات. وينشأ المجتمع المدني، في نظر هذا الفيلسوف الإنجليزي، حين ينتظم عددٌ من الأفراد في إطار جماعة واحدة، يتنازَلون لها – بموجب ذلك – عن حقهم في التصرف، وتنفيذ العقاب على النحو الذي كان يسود حالة الطبيعة (قبل قيام الدولة)، ويعْهَدون إليها بمهمة الحفاظ على أملاك الأفراد، وحماية وجودهم، وبناء علاقاتهم على أساس القانون، الذي هو نَتاج "عقد جماعي" بينهم وبين مَنْ يختارونه لممارسة السلطة وَفق القانون[2]. الأمرُ الذي يتيح للمجتمع المدني، هنا، التحررَ من سلطة الروحي والمقدَّس، المنحدِر من إرث العصر الوسيط المسيحي الكَنَسيّ، والذي طالما عدَّ ممارساته السلطوية، المُستبِدّة في الغالب، تفويضاً إلهياً لا يقبل الجدال ولا النقاش، بل يَسْتوْجِبُ الخُنوعَ والرضوخ له.

ويلاحِظ الناظر في تراث كارل ماركس الفكري أن بالإمكان الحديث عن أكثر من مفهوم للمجتمع المدني فيه، وأن حديثه ذاك لم يخرج عن نطاق تصوره العام لمسألة الصراع الطّبَقي. ففي كتابات ماركس "الشابّ" أنّ هذا المفهوم، الذي استعاض عنه، في وقت ما، بالحديث عن "المجتمع البورجوازي"، يشير إلى مجالٍ تتضارَبُ فيه المصالح الاقتصادية حسب القيم البورجوازية. ويجعل ماركس، في مؤلفات ما بعد الشباب، مفهوم المجتمع المدني أدْخَلَ فيما أسْماه "البنية التحْتية"، بوصفها الأساسَ الواقعي للدولة، والقاعدة التي تحدد طبيعة البنية الفَوْقية بما فيها من نُظُم وعقائد ونحوها[3]. وقد حمل مشعلَ التيار الماركسي، بعد زعيمه المذكور، المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي، الذي أعاد النقاش، بقوة، مِنْ حول هذا المفهوم، بعد الحرب العالمية الأولى، وتناوله جنباً إلى جنْب مع الدولة أو المجتمع السياسي، وأوْضَح أن العلاقة بين قسيميْ هذه البنية نِزاعية صراعية؛ لأن كُلاًّ منهما يسعى إلى السيطرة على الآخر، وإنْ كانت طبيعة الهيمنَة المقصود تحقيقها مختلفة لديهما؛ ذلك بأن المجتمع المدني يسعى إلى فرْض

---

[1]- أمين الجوطي: المجتمع المدني والمجتمع السياسي والدولة.. أية علاقة؟، جريدة "المساء"، المغرب، ع.1333، الأربعاء 2011/1/5، ص 8.

[2]- ج. لوك: في الحكم المدني، تر: ماجد فخري، اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت، ط 1959، ص ص 189- 190.

[3]- كمال عبد اللطيف: مفهوم المجتمع المدني، مجلة "آفاق"، اتحاد كتاب المغرب، ع.3/4، 1992، ص 216.

هيمنته عن طريق الثقافة والإيديولوجيا، على حين يتوخّى المجتمع السياسي الهيمنة عن طريق الإكراه وسلطة العُنف. مؤدّى هذا أننا أمام سلطة وسلطة مُضادّة، ولعلّ الجديدَ في مفهوم المجتمع المدني، في التصور الغرامشي، أن هذا المجتمع قد صار مجالاً للتنافُس الإيديولوجي، وليس مجالاً للتنافس الاقتصادي المادي؛ كما كان الشأن لدى ماركس.

وقد نشأ المجتمع المدني في أوربا، في سياق خاصّ تميَّز بالصراع السياسي والاجتماعي والفكري الذي خاضه الأوربيون، منذ بواكير عصر النهضة، مدعومين بالبورجوازية المتنوِّرة الناشئة، وبالوعي الذي كان آخِذاً في الانتشار بينهم بفضل عدة عوامل، ضدَّ الكنيسة التي فرضت سلطانها الروحي طَوالَ العصور الوسطى، وضدَّ الفيوداليّين أو الإقطاعيّين الذين استأثروا بالثروة والنفوذ والسلطة الزمنية، واستغلوا قطاعاً واسعاً من المجتمع الأوربي خدمةً لمصالحهم، وضدَّ كل أجهزة التعسُّف التي توسّلت بجميع الوسائل لاستعباد الناس، وتركيعهم وتفقيرهم واستتباعهم. كما استفاد أبناء أوربا – في سياق سعْيهم إلى تثبيت دعائم المجتمع المدني في بلدانهم – من جملةِ تحولاتٍ شهدتها أوربا منذ عصر الأنوار، في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة وغيرها؛ أبرزها "تبلوُر النظام الرأسمالي، وتهيُّؤ تشكُّل الدولة المركزية، واستقلال المجال السياسي، وتأطير شعور الفرد (= المواطن) بفرْدانيته وبحقوقه المختلفة، والفصْل بين السُّلط..."[1]

ومن مَوْطِنه الأصلي بأوربا، انتقل مفهوم "المجتمع المدني" إلى سائر أنحاء المعمورة عبر فترات، حتى أضحى، الآن، مفهوماً كوْنياً يتردد على ألسُن الناس، وفي كتاباتهم، في أي مكان، على غرار مفاهيم أخرى من قبيل "الديمقراطية"، و"الحداثة"، و"حقوق الإنسان"، و"الدستور". بل إن بعضهم يتحدث، اليوم، عن مفهوم "المجتمع المدني الدَّوْلي" الذي ارتبط ظهوره بتيار العولمة الجارف الرامي إلى تنميط العالم، واقتحام أي شِبْر فيه بأيْسَر السُّبُل، والتعامُل معه بوصفه "قرية كَوْكَبيّة" تنتفي الحواجز بين كِياناته القُطْرية. يقول الباحث التونسي الحبيب الجنحاني عن هذا المفهوم إنه "وُلد في خضمّ الصراع العالمي، وبعد استغلال الليبرالية الجديدة المتطرِّفة لظاهرة العولمة خدمةً لمصالحها الاقتصادية، وفرْض أمَمِيةِ رأس المال". ويزعم أن هذا المجتمع العالمي الجديد إنما هو "ولادة لأممية جديدة تخلصت من دوغمائية الأمميات القديمة، وقد تحوّلت يومئذٍ إلى جهاز من أجهزة الدولة السّتالينية."[2]

ونستطيع تحديد المجتمع المدني بأنه مجموعُ العلاقات والهيْآت والتنظيمات التي يُنشئها الأفراد في مجتمع ما، بإرادتهم الحُرّة وبنِيّة العمل تطوُّعاً، للإسهام في ترقية مجتمعهم، وتنميته وخدمته في كافة المجالات والقطاعات. ولا يَشِي منشؤُه هذا بأنه ذو طابع فردي أو قرابي؛ كما هو الشأن بالنسبة إلى المجتمع الأهلي، بل يشترَط فيه العمل الجماعي المنظم، والتضامن والتعاون بين مكوناته، والاشتغال بطرق ديمقراطية تشارُكية بعيداً عن أي علاقات مبنية على قيَم غير الديمقراطية والقانون والإدارة السلمية للتنوع والاختلاف، والانضباط لمجموعة من المعايير والنواميس المحددة والمتفق عليها. ويمتاز

---

[1]- محمد سبيلا: هل هي فكرة سابقة لأوانها؟، آفاق، ع.4/3، ص 229.

[2]- الحبيب الجنحاني: المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في الوطن العربي، من منشورات سلسلة "الزمن"، الرباط، ع.49، 2006، ص 85.

المجتمع المدني، علاوة على ما سبق، بالاستقلالية عن المؤسسات الحُكومية الدائرة في فلك الدولة؛ هذه الاستقلالية يجعلها بعضُهم عنصراً أساساً مميّزاً للمجتمع المدني مِمّا سِواه من أشكال المجتمعات. يقول أحد السوسيولوجيين معرّفاً هذا المجتمع بأنه "كل المؤسسات التي تتيح للأفراد التمكُّن من الخيرات والمنافع العامة دون تدخل أو توسُّط الحكومة"[1]. ولا مناص من التنبيه، هنا، إلى أن القول باستقلال المجتمع المدني، إلى حد بعيد، عن إشراف الدولة المباشر ليس معناه أنه يشكل سلطة مضادّة مُعادية للكيان الدولتي وأجهزته، وأنه يقع على النقيض تماماً منه، بل إن العلاقة بين الطرفين تقوم، أو يجب أن تقوم، على التكامل والتلازم؛ بحيث لا يحلّ أحدُهما محلّ الآخر في المجتمعات الديمقراطية المعاصرة، ولا يستغني أيٌّ منهما عن الآخَر.و"لا يمكن أن ينهض المجتمع المدني، ويؤدي رسالته في المناعة والتقدم بدون دولة قوية تقوم على مؤسسات دستورية ممثّلة تمثيلاً حقيقياً، وتعمل على فرْض القانون. كما أنه من الصعب أن نتصور دولةً وطنية قوية يلتفّ حولها أغلبية المواطنين بدون مجتمع مدني يسْندها، وإلا فإنها تتحول إلى دولة معزولة قد تؤدي دورَها من خلال أجهزتها البيروقراطية، ولكنها تنهار في نهاية المَطاف فينهار معها المجتمع"[2]. ويضطلع المجتمعُ المدني بأداء أدوار أخرى، من غير المساندة، تُجاه الدولة في العالم المتطور، أبرزها المشاركة والإسهام في كافة مجالات تدخُّلها، ومراقبة أداء أجهزتها الرسمية، والمعارضة البنّاءة في حال تبيَّنَ لتنظيماته المدنية زَيَغان الدولة عن مسارها الصحيح في خدمة مواطِنيها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً. وتختفي هذه الأدوار الحيوية في المجتمعات القامِعة المتخلفة التي تُؤْثِر العيش على بقايا الاستبداد والإقطاع وفرض السيطرة بالعنف وقوة السلاح وإرهاب الناس، وتعمِد إلى الاستئثار بالسلطة والانفراد بالقرار في كافة الميادين، دون اعتبار الإسهامات المُمكنة لهيآت المجتمع المدني ومنظماته التي يمكنها أن تكون عناصر فعّالة دافعة لعجلة النماء والتقدم في بلدانها لو أتيحت لها الفرصة، واعْتُرِف لها بأدوارها الحقيقية في الواقع. لقد أصبحت الدولة في هذه المجتمعات المتخلفة، حسب المفكر السوري برهان غليون، "مؤسسة خاصة توظف سيطرتها المطلقة وتغلغُلها في كل ثنايا المجتمع من أجل خدمة مصالح الفئة الحاكمة، وليس من أجل تنظيم المصالح العامة، وصارت تنظر إلى أي حركة أو إشارة تصدُر عن المجتمع المدني على أنها معارَضة سياسية، ورفْضٌ لسلطة الدولة، وتهديد مباشر لوجود الأمة والقومية والثورة. ودَفَعَها ذلك إلى الانكفاء، بشكل أكبر، على نفسها وقُواها الرَّدْعية الخاصة وتنميتها، وبالتالي تخصيص القسم الأكبر من موارد الدولة لا لتوفير حاجات المجتمع، وإنما لتعظيم وسائل القضاء عليه"[3]؛ كما حدث في كثير من البلاد العربية، على امتداد العقود التي تلت منتصف القرن العشرين، والتي كشفت ثورات شعوبها الآن، في إطار ما يُعرف بـ"الربيع العربي"، حجمَ إنفاقها في شراء الأسلحة وتكديسها في مخازن تحت الأرض وفوقها، والعَمْد إلى استخدامها في قمع شعوبها المنتفِضَة رفضاً للظلم الذي مورس عليها عقوداً من الزمن، على الرغم مما تختزنه الأراضي العربية من

1- B. Bertrand: Sociologie politique, P.U.F, Paris, 1979, P 105.

2- الحبيب الجنحاني: المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في الوطن العربي، ص 32.

3- نقلاً من "آليات التغيير الديمقراطي في الوطن العربي" لثناء فؤاد عبد الله، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 1997، ص 285.

ثروات هائلة كان يمكن أن توفر لأبنائها، لو استغلّت بعدلٍ، ظروف الرّفاه والعيش الرغيد، وتغْفِهم من المخاطرة بأرواحهم أملاً في الوصول إلى أقطار دول الشمال.

إن الدولة الحديثة المُؤمنة بمبادئ الديمقراطية والتشارك وسيادة القانون والمؤسسات تدرك، جيداً، أهمية المجتمع المدني، بوصفه عنصراً حاسماً في معادلة التنمية والنهضة الشاملة؛ لذا، تبادر إلى استشارته والإنصات إلى وجهات نظر تنظيماته ومكوّناته الجمْعَوية، وتأخذه في الحُسبان في كل مشاريعها التنموية وخططها الاستراتيجية، وتعدُّه إحدى ركائز بناء دولة قوية فاعلة عصرية قادرة على التنافس الدولي، في كل المجالات الحياتية. كما أن المجتمع المدني، من جهته، لا يتوانى في تقديم يد العَوْن والسَّند والمَشُورة، وفي وضْع خبْراته وتجاربه ومعارفه رهْن إشارة دولته الديمقراطية المنفتحة للإفادة منها. إن هذا التعاون والتكامل سِيرة ملحوظة، بجلاء، اليومَ، في العالم المتقدم، في أوربا وأمريكا وغيرهما، على حين أنها ما تزال غائبة في كثير من بلدان العالم الثالِث التي لم تشأ، فيما يبدو، ترْك تخلفها وتحجّرها للأخْذ بأسباب المدنية والنماء الحقيقي.

ويمتاز المجتمع المدني بغِنى مكوناته، وتنوع تنظيماته ما بين الأحزاب السياسية، والنقابات، والاتحادات المِهْنية، والجمعيات الحقوقية، وجمعيات حماية المستهلكين، والنوادي الثقافية، والمنظمات المهتمة بالطفولة والنساء والشباب والمُسِنّين، وغيرها من المؤسسات والعلاقات والتنظيمات المدنية على اختلافها. وتقع في الوسَط ما بين التنظيمات العائلية القرابية والمؤسسات الحكومية كما ذكرنا آنفاً، وترمي إلى تحقيق أهداف موحّدة محددة، يقف في مقدمتها خدمة الوطن والمواطن. ولا شك في أن المحرك الأساس لها جميعِها هو النخبة المتعلمة المثقفة، التي "تمثل اليوم دعامة صلبة ضمن قوى المجتمع المدني؛ إذ إن رسالتها تبرز أساساً في تجذير الوعي المدني، وغرْس روح العمل السياسي، والاهتمام بالشأن العام"[1]. ويُعِينُها على ذلك استغلالها الإعلام الحرّ، واستثمارها نتائج التطور التكنولوجي الحديث. وقد توسّع بعضهم في مفهوم المجتمع المدني ليشمُل، إلى جانب ما ذُكِر، الحُكومةَ والمؤسسات الحكومية![2] ولا يخفى على أحدٍ ما ينطوي عليه هذا الرأي من شُذوذ عما تعارَف عليه الباحثون المهتمون بدراسة المجتمع المدني، وقبلهم المنظِّرون له في الغرب أساساً. وإن "العلاقات في المجتمع المدني أفقية، وليست رأسية، أو عمودية؛ مثل العلاقة بين الأجير والمؤجر، أو بين السلطة والمواطن، أو بين الكَهَنوت الديني والأتباع. وهو – بالتالي – مجتمع الإبداع في أرْحب معانيه."[3]

ويلاحَظ أن مفهوم "المجتمع المدني" بدأ ينتشر، بقوة، في أدبيات الفكر السياسي العربي، وعلى ألسنة رجالاته، منذ سبعينيات القرن الماضي، مستفيداً من النقاش المثمر والغني المُثار من حوله في المشهد الثقافي الغربي المعاصر، خصوصاً، ومن التحولات التي عرفتها بعض الأقطار العربية، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، منذئذٍ، في اتجاه إرساء دولة القانون والمؤسسات، وتبنّي خيارات الحداثة والتحديث

---

[1]- الحبيب الجنحاني: المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في الوطن العربي، ص 57.

[2]- محمد مورو وعبد الغفار شكر: المجتمع المدني ودوره في بناء الديمقراطية، دار الفكر، دمشق، ط.1، 2003، ص 107.

[3]- الحبيب الجنحاني: المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في الوطن العربي، ص ص 33- 34.

والانتقال الديمقراطي. كما أدركت هذه البلدان السائرة في طريق التغيير والنماء أن المجتمع المدني لم يعُدْ مجرد تقليعة أو شعار رنّان وَقْتِيّ، بل هو، الآن، "ضرورة للوقوف سدّاً منيعاً أمام موجات الرّدّة والرداءة، وللتصدّي لكل محاولات احتكار السلطة، والانفراد بصُنع القرار في قضايا مصيرية تمَسّ مصلحة الوطن، وشؤون المجتمع"[1]. ولكن تصور هذا المفهوم في أذهان الدارسين العرب، فيما يبدو، ما يزال يكتنفه اللّبْس والغموض اللذان تنمّ عنهما أبحاثهم حوله، وتحديداتهم له، التي تتعدد – بتعدد دارسيه وتبايُن وجهات نظرهم وإدراكهم له – تعدداً يصل، أحياناً، حدَّ التضارُب البَيّن! والواقعُ أن حداثة المفهوم المذكور في أدبيات الفكر السياسي المعاصر، لدى العرب، ليس معناها أن تاريخ الحضارة العربية الإسلامية يخلو من إرْهاصات وملامح لهذا المجتمع. بل إنه، كما يؤكد دارسون كُثْرٌ، عرف هذا المجتمع بأشكال مختلفة، وعرف ممارسات وتنظيمات تدخل في صميم المجتمع المدني بامتياز. يقول الجنحاني إن "مفهوم المجتمع المدني دخيلٌ على الفكر السياسي العربي الإسلامي، ولكنّ ذلك لا يتناقض مع وجود خبرة تاريخية في المجتمع العربي الإسلامي تلتقي مع بعض جوانب المجتمع المدني، ويمكن أن نُفيد منها اليومَ في دعْمه، وترسيخ أسُسه في تربتنا الحضارية؛ مثل خبرة مؤسسة الوقْف"[2]. والحق أن المجتمع المدني لم يبرُز، بوصفه واقعاً ملموساً، في العالم العربي، وبالأحرى في أقطار منه قطعت أشواطاً ملحوظة في الانفتاح والتحديث والنهوض، إلا في العقود الأربعة الماضية، تحت تأثير عوامل عدة؛ منها "توسيع مجال التعليم، وبروز فئات وُسطى، والهجرة من البادية إلى المُدُن، وعمل الأحزاب التقدُّمية في طرْح مطالب الديمقراطية ومعارضة السياسة السائدة اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، والتأثير الخارجي عن طريق وسائل الإعلام أو مختلِف وسائل الاتصال، دون أن نُغفِل عاملَ الهجرة إلى الخارج."[3]

إن هذا الحضور البارز للمجتمع المدني في عدد من الأوطان العربية، ومنها المغرب، كان لا بد من أن يترُك آثاراً إيجابية في شتى مجالات الحياة، وأن يقتحم عدة ميادين، ويتفاعل معه أهل الأدب والإبداع تأثراً وتأثيراً؛ مثلما تفاعل معه وطَرَقَه دارسون من مختلف التخصصات حتى أشْبَعوه درْساً وتحليلاً منذ السبعينيات والثمانينيات. وكان الروائيون المغاربة من بين المُبدِعين الذين لم يغفلوا، في مُنجزهم الروائي، مجتمعهم المدني، بل عبروا عنه تشخيصاً وتحليلاً ونقداً في بعض الأحيان، وتعرّضوا إلى وصف انشغالات مكوناته المختلفة وتطلعاتها وتحدّياتها ونحْو ذلك. وسنحاول تبيُّن بعض ذلك التفاعل والتناول الإبداعي من خلال رواية "سيرة للعته والجنون" لجلول قاسمي.

هذه الرواية واقعية عُمّالية من ألفها إلى يائها, على الرغم من أن مبدعها نبّهنا إلى أن أحداثها وماجرياتها المَحْكية بين ثناياها من نسْج خياله, وليست مستوحاةً من واقعه المعيش, وأن أي تشابه بينها وبين هذا الواقع إنما هو وليد الصدفة ليس إلاّ[4]. وقد رام هذا العمل الإبداعي تصويرَ نضال العمال المغاربة وصراعهم مع أرباب العمل، ونقل معاناتهم اليومية، وذلك من خلال حكْي تجربة الشّغّالين بمنجم

---

[1]- نفســه، ص 55.

[2]- نفســه، ص 82، بتصرف.

[3]- فتح الله ولعلو: المجتمع المدني والتنميات الثلاث بالمغرب، آفاق، ع.3/4، ص 208، بتصرف.

[4]- جلول قاسمي: سيرة للعته والجنون، تق: نجيب العوفي، مطبعة تريفة، بركان، ط.1، 2002، ص 8.

الفحم (الشّارْبُونْ) بمدينة "جُرَادَة" الواقعة شرقَ المغرب، وإبراز انعكاسات قراره القاضي بتوقيف عُمّاله على ساكنة البلدة جميعاً. وبما أن الرواية تتخذ من هذا المنجم فضاءً وتيمة مركزية، فقد وَسَمها الناقد المغربي الذي قدّم لها (نجيب العوفي) بـ"المَنْجَمية"[1]. ويُعرَّف هذا النوعُ الروائي بأنه يُطلق على مجموع الروايات التي "تتخذ من المنجم فضاء للصراع الاجتماعي، وتجعل منه تيمة أساسية في تحْبيك الأحداث وتأزيمها"[2]. وقد ظهرت، بادئ الأمر، في أوربا، خلال القرن التاسع عشر، لتصوِّر واقعَ البروليتاريا، وعملها داخل المناجم وأوراش الشغل، وما كانت تتعرض إليه من استغلال على يد أرباب العمل ومالِكي وسائل الإنتاج في المجتمعات الرأسمالية الحديثة. وكان الروائيون الواقعيون، من أمثال تولستوي وغوركي وبلزاك، السّبّاقين إلى طَرْق هذه الموضوعة في إبداعاتهم، وتعد رواية "جيرمينال" (Germinal) لإميل زولا – في نظر بعضهم – "أولَ رواية مؤلفة في الأدب المَنْجَمي، صَوّرت صراع العمال مع أرْباب المناجم من منظور فني طبيعي وتجريبي"[3]. ولم تعرف الرواية المنجمية طريقها إلى الأدب العربي إلا حديثاً؛ لأن مجتمعاتنا لم تكن صناعية، ولم تعرف نشاطاً ذا بال في هذا الإطار إلا بعد تحقُّق استقلالاتها السياسية عن القُوى الإمبريالية الغربية التي كانت تَستعمرها، ومباشَرتها جملة من الإصلاحات الشاملة لبناء كياناتها على أسس اقتصادية صلبة، واستفادتها من الآخَر المتقدِّم في كافة مجالات الحياة. هذا بخلاف القطاع الفلاحي الذي وَلَج عالم الرواية العربية منذ بدايتها، في أوائل القرن الماضي، بمصر (رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل). وتوالت، عقب ذلك، الروايات التي صوّرت طبقة الفلاحين، وتطرقت إلى مشاكلها وتطلعاتها وغير ذلك مما يتعلق بواقعها؛ من مثل "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي، و"اللاّز" للطاهر وطّار. وليس في ريبرتوار الرواية العربية سوى عدد قليل جدّاً من الروايات ذات الطابع المنجمي؛ منها – في المغرب – ثلاثية محمد بنعلي الصادرة في التسعينيات (يوم الاقتراع – الصوت المبحوح – رحلة العطش)، ورواية "الجبال لا تسقط" للسعدية السلايلي (2006) التي نقلت لنا معاناة عمال منجم الرصاص بجبال الأطلس المتوسط بالمغرب، والرواية التي نحن بصدد قراءتها في هذا المقال. على أن الرواية المنجمية لدى الروائي جلول قاسمي تمتاز بعددٍ من السمات، مضموناً وشكلاً، أبرزها، حسب جميل حمداوي، "السُّخرية الكاريكاتورية، والمسخ الشيطاني، والتصوير الأسود القاتم، والإغراق في الواقعية الصّحفية التي تمزج بين عدة أساليب؛ كالتوثيق الإخباري، واستخدام الأسلوب الأدبي الفني في المعالَجَة والنقل الدرامي، ووصْف العواطف البشرية، وتجسيد المأساة الإنسانية."[4]

لقد استهلّ الكاتب روايته "سيرة للعته والجنون" بوضعيةِ انطلاقٍ (Position initiale) عرضت بعض انشغالات السارد – البطل (ولْد مُحَنْد)، وزملائه في الغربة والعمل، ومشاكلهم ومعاناتهم، وهم يشتغلون في مؤسسة لضخّ المياه بعيداً عن بلدتهم الأمّ الواقعة إلى الجنوب من الشرق المغربي، والتي لم يكن حلم

[1]- نفســه، ص 13. (من التقديم)

[2]- جميل حمداوي: (سيرة للعته والجنون) رواية منجمية، دراسة ضمن كتاب "ظلال الكاتب: مقاربات في تجربة جلول قاسمي الروائية"، محمد قاسمي، من منشورات كلية آداب وجدة، المغرب، نشْر شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، ط.1، 2011، ص 47.

[3]- نفســه، ص 50.

[4]- نفســه، ص 64.

العودة إليها، والاستقرار بين جنباتها، يُفارق أذهانهم جميعاً. وذات يوم، انتهى إلى عِلم أحدهم، وهو عدنان وَلْد عِيشَة، نبأ صادمٌ أحْزَنَه وأثر فيه تأثيراً بدا واضحاً على مُحيّاه، وهو عزْم الإدارة العليا، المُشْرفة على منجم الفحم بتلك البلدة، على توقيف العمل به، وتسريح الشغالين بناءً على تطوع إجباري! وقد كان يدرك، تماماً، انعكاسات ذلك القرار الوخيمة – فيما لو طُبِّق فعلاً – على ساكنة جُرَادَة كلها بوصْف منجمها مصدرَ رزق أغلب عوائلها الأصلية، فضلاً عن الوافدين عليها للاشتغال في المنجم.

كانت بلدة البطل في ديار بني مطهر، قبل حادث اكتشاف منجمها، تعيش الفاقة والبؤس، في منطقة قاحلة اعْتِيدَ على تصنيفها ضمن ما يعرف بـ"المغرب غير النافع"! وذات يوم، فوجئ سكانُها بـ"وابل من الجرّافات والشاحنات الضخمة. معدّات لم يشهدوا مثلها منذ أن جاء الاستعمار. الجُنود يحوطونها خوفاً من الوطنيين"[1]. وذلك استعداداً للشروع في استغلال منجم الفحم الحَجَري المُكتَشَف فيها من قبَل أجانب قَدِموا من وراء البحر، وكان ذلك الفحم من النوع الجيد كما يقول الخبراء (الأونتراسيت). وبادر المسؤولون عن المنجم إلى استقدام اليد العاملة من شتى أنحاء المغرب لعدم كفاية الشغالين المحليين، فأعدّوا لهم مساكن للإيواء في بقعة جغرافية داخل المدينة أطلقوا عليها اسم "الحي الوطني"! وفي الجانب الآخر، أقيمت ڤيلات ومساكن فخمة للنصارى ولكبار أطر الشركة المشرفة على إدارة المنجم وتسيير شؤونه، وانتقلت ملكية هذه المنازل، لاحقاً، إلى كوادر مغربية بعد تولّي مغاربة الإشراف الكلي على المنجم، محتفظةً بالاسم الذي أعطي لها، غداة إنشائها، وهو "منازل النصارى". وقد تزايد الوافدون على جرادة، الراغبون في العمل بمنجمها، من شتى المناطق، وكانوا من مختلِف الأعراق والألسنة والأعمار، إلا أنه كان يجمعهم أمرٌ واحد هو الفقر والحاجة. وظهرت، فيما بعدُ، ضمن هذه الطبقة العاملة فئة قليلة من الانتهازيين السّاعين إلى تحقيق مصالحهم الضيّقة، ولو على حساب كرامتهم وشرف أسرهم؛ بحيث كانوا يركبون كل المراكب للحصول على الثروة والنفوذ والامتيازات، والوصول إلى مناصب ومراتب. ومن الطرق التي كان يتقرّب بها بعضهم إلى أرباب العمل، مُتَّخِذينَها مطية إلى تحقيق مآربهم الخاصة، أن الواحد منهم كان يقصد ڤيلا مهندس الوحدة التي يشتغل بها، تحت جنح الظلام، حاملاً ديكاً "بَلْدِياً" من أجود الديكة في السوق، يكتب تحت جناحيْه رقم تأجيره، ورقم بطاقته، ثم يطلقه خلف أسوار الڤيلا، وفي اليوم المُوالي ينال ذلك العامل الترقية والعلاوة، بل إن منهم مَن تبوّأ، بتزلُّفِه إلى المسؤولين، أرقى الدرجات، حتى صار "شَافاً" وذا ثروة وجاه، يشارك النصارى سهراتهم الأسبوعية السبْتية، مقلّداً إياهم في كثير من عوائدهم وتصرفاتهم، وإنْ كان أمّياً لا يستطيع "أنْ يفرق بين الألف وعصا سائق الشاة" (الحاج الزرايدي نموذجاً). ومن الشغالين مجموعة ظلت وفيّة لمبادئها، محافظة على أصالة أخلاقها وأعرافها، رغم الإغراءات والضغوطات التي تعرضت إليها؛ مثل "أحماد" السوسي أو الصحراوي الذي انتهى به الأمر، من أجل ذلك، معطلاً مطروداً من المنجم.

لقد عاش سكان البلدة والعاملون بمنجمها، عموماً، فترة من الرفاه والرخاء والاستقرار، بعد أن انطلق العمل به، واستأنس العمال بالأجواء الجديدة، وانسجموا مع رؤسائهم والوافدين على مدينتهم

---

[1]- سيرة للعته والجنون، ص 84، بتصرف.

الصغيرة الهادئة. وكانت الغالبية العظمى من قاطنيها تَعُدُّ المنجمَ المكتشَف مصدرَ رزقها الذي تعيل به أسرها، وتوفر المصاريف اللازمة لأبنائها الذين يتابعون دراستهم خارجها (مثلما هو الحال بالنسبة إلى البطل). ولكن الحدث الذي سيؤثر على حياة أولئك الشغالين وعائلاتهم، وسيؤزّم مسارَ الحكي في الرواية، هو إقدام الجهات المسؤولة عن ذلك المنجم على توقيفه وتسريح عماله! متعلِّلةً بغلاء ثمن مادة الفحم الحجري في السوق الوطنية، وتراجع حجم الطلب عليه من قبل المستهلكين المغاربة، وكذا الصناعة الفرنسية والأوربية عامة. وبذلك، سيتحوّل منجم جرادة من "نعمة" إلى "نقمة"؛ بالنظر إلى ما أثاره ذلك القرار أحادي الجانب من تداعيات سَلبية، وما سبّبه من مشاكل اجتماعية وصحية للشغالين قاطبة؛ بحيث التحق هؤلاء بركْب المعطلين، وفقدوا مورد رزقهم الأساس، وأخذوا يعيشون ظروفاً صعبة لكونهم مسؤولين عن أسَر وأطفال، وأصيب عديدون منهم بداء خطير تسبّبت فيه أدْخِنة المنجم وبعض مكونات فَحْمه، يسمى "السيليكوز"...

ولمّا علم السارد – البطل بخبر التوقيف، أحسّ بالأرض تضيق به على رحابتها، وتأثر تأثراً عميقاً، ولم يهدأ له بال منذ سماعه النبأ من صديقه في العمل (عدنان). وما كان عليه إلا أن أسرع بالعودة إلى بلدته، على متن أول حافلة قادمة إليها، ليعرف، من كثب، جديدَ مدينته، وحقيقة ما يجري في منجمها: "رمز الحياة" فيها. وقد وصفت لنا الرواية طريق الرحلة وصفاً دقيقاً ينمّ عن صعوبة العيش في مدينة البطل وضواحيها التي يسودها الجَدْب والحاجة والتهميش، ووصفت إحساس البطل العائد الذي رانَ عليه القلق والحزن. وممّنْ تعرّف إليه على متن الحافلة شخص ستيني أفنى زهرة شبابه عاملاً في منجم جرادة الفحمي، وخرج منه متقاعداً مريضاً بالسيليكوز، وهو "معمر" المغربي الأصيل الذي لم تنلْ منه مُغريات المستعمِر شيئاً، وظل متمسكاً بأخلاقه ومبادئه، وعليه فقد عاش على الكفاف والقناعة مع زوجاته، وآخرهنّ "عبّوش" السُّوسِية.

وبعد ساعات، وصلت الحافلة إلى وجهتها المقصودة، فنزل البطل، مغتمّاً متذمّراً، ليجدَ أجواء بلدته قد تغيّرت تغيرا ملحوظاً، وخبرَ التوقيف منتشِراً بين الناس حتى صار على كل لسان، وبكل اللغات واللهجات. وكان أبرز ما لفت انتباهَه جماعة من الشغالين والسكان يتظاهرون وسط البلدة، رافعين شعارات مندِّدة بالأوضاع المُزرية التي نجمت عن التوقيف، ويتوسّطهم خطيبٌ يخطبُ في المتظاهرين، ويتوعّد المسؤولين بالتصعيد النضالي في حال استمرار مشاكل الشغالين مع الشركة المُشغِّلة. وعرف البطل من كلام هذا الخطيب، الذي لم يكن موضع ترحيب لدى بعض المحْتجّين، أنه قد شُكّلت لجنة نقابية تمثل العمال، عُهِد إليها بمهمة التفاوُض مع المسؤول الحكومي الكبير، في المركز/ العاصمة، لإيجاد حلٍّ مُرْضٍ للجميع. ومما سمعه البطل من خطبة هذا الخطيب قوله: "طبْعاً سيكون موقفنا – كما عهدتم فينا دائماً – هو الرفض.. طبعاً الرفض؛ لأن مستقبَل المدينة لن يضيع بهذه السهولة..."[1] وبعد إعلانه موقفَ الشغالين هذا، قال خطيب المتظاهرين موضِّحاً الإجراءَ الذي قام به ممثلو العمال لما انتهى إلى علمهم خبر التوقيف: "إننا حينما علمنا بالأمر شكّلنا لجنة من مختلف الشرائح الاجتماعية،

---

[1]- نفسه، ص 99.

رغبةً في عدم إقصاء أي طرف... ثم حاورْنا الإدارة، ونحن على علمٍ بأنهم سيتفهّمون الأمر، وحينما يتم التراضي بشأن الملفّ سنُخبر مَناديبَنا، وهم بدورهم سيشكّلون لجنة تتفرّع إلى لُجَيْناتٍ، واللجينات إلى لجيْنات، ولجيْنات اللجينات، ثم فروع لهاته اللجينات!... ثم تشكل مجموعة نهائية هي التي ستسافر إلى العاصمة، وتحاور الحكومة. ولا يُعقل أن تعود بخُفّي حُنين. إننا نفكر فيكم، فلا تخشوا شيئاً من هذا الجانب..."[1]

إن هذه الإجراءات ورُدود أفعال الشغالين، ومعهم عامة سكان البلدة، تشي بدور فاعل للمجتمع المدني المحلي حِيال ما استجدّ في أعقاب اتخاذ قرار التوقيف؛ إذ تحرّكت بعضُ قُواه الحيّة، مسنودةً بالطلاب الذين عاد بعضهم إلى البلدة، بمجرد علمهم بذلك القرار، ليشاركوا في الاحتجاج والضغط، والتأمتْ في لِجان وتنظيمات تمثل مختلف أطياف المجتمع، يحرّكها وعيٌ، وإنْ كان بسيطاً، ينمّيه الإحساسُ العميق بالمواطنة والغَيْرة على الأرض والاعتزاز بالانتماء. وسعت هذه الهيآتُ المدنية إلى محاورة المسؤول عن المنجم، وإبلاغه صوتَ الشغالين وانشغالاتهم، أملاً في التوصُّل إلى حلّ متوافَقٍ بشأنه بين شركة المنجم والعمال، يُجنّبهم المعاناة، ويَحُولُ دون اللجوء إلى تصعيد الاحتجاجات محلّياً ووطنياً. وقد تواصلت اللقاءات بين اللجنة المُنتدَبَة لتمثيل الشغالين وبين المسؤول الحكومي الكبير، وتكررت الزيارات إلى العاصمة، وأهلُ البلدة جميعاً يترقّبون بفارغ الصبر نتيجةَ تلك اللقاءات والمفاوَضات. يقول السارد واصفاً ذلك الترقب: "المدينة أشبَه ما تكون بشخص تحمله عصوان، اجتمعت عليه كل العِلل، وليس بينه وبين حتْفه إلا أن تنكسر العصوان أو إحداهما فيخرّ دون حراك. الجسدُ المتهالك ما عاد يَقوى على المزيد. عَدِمَ المُعين، وافتقد السنَد. والعلة تسري منه مسْرى الدم.. لم تصبْ بعدُ سُويْداء القلب..!"[2]

وعلى الرغم من توالي المفاوضات إلا أن أي نتيجة لم تتحقق لمصلحة الشغالين، بل تحسَّس البطلُ وجودَ صفقة بين طرفي التفاوض لإقبار الملف نهائياً، وتنفيذ قرار الشركة المشغِّلة! وهو ما تبيَّن، بالفعل، فيما بعدُ؛ إذ كان يَجْري مَن انتدبه العمال للنيابة عنهم في الحوار مع الإدارة العليا بالعاصمة وراء مصالحهم الفردية أو الجماعية الضيّقة، وكانت مصلحة البلاد والعباد آخرَ ما "يناضلون" من أجله! وتسرّبت إشاعاتٌ من تلك المفاوضات عن مخرج جرت بلورته فيها لإقناع الشغالين بقبول قرار التوقيف طوعاً، مقابل تسلم تعويض، وهو "أن المناجم قد استنفدت طاقتها، وأن سعر الفحم أكثر غلاءً لحدّ لا يتحمّله السوق الوطني"[3]. ومن أولئك الانتهازيين الذين كانوا يتلاعبون بمصالح الشغالين، ويَجِدّون في تحقيق مآربهم الشخصية، وتقوية مراكزهم، وتنمية ثرواتهم على حساب الأجَراء المُسْتضْعَفين، "البدري" الذي كان شخصية نافذة في المجتمع الجرَادي، ذا مكانة راقية فيه واعتبار خاصّ لدى أبناء المدينة الذين كانوا يجيبون حين يُسألون عن البدري: "دعوة الشريف ليس بينها وبين الله حجاب!"[4]، ولكنه، في الحقيقة، كان، كما يقول السارد، "يبيع ويشتري، وخيوط اللعبة مكشوفة"[5]. إذ كان يجتمع بأطراف

---

[1]- نفســه، ص ص 100- 101.
[2]- نفســه، ص 105.
[3]- نفســه، ص 107.
[4]- نفســه، ص 112.
[5]- نفســه، ص 113.

المفاوَضة، ليلاً، في حمّام الحيّ، الذي يملكه، لبحث مخارج أزمة الشغالين بما يخدم مصالح المسؤولين عن الشركة والانتهازيين الذين يؤيّدونهم لقاءَ حصولهم على مكاسب، وذلك على حساب مصلحة العمال المتضرِّرين. ومما قام به ليَضْمَن التحكم في بعض مُنتدَبي الشغالين أنه جعل على رأس إحدى النقابات العمالية ابنه الأكبر!

يظهر، إذاً، أن بعض تنظيمات المجتمع المدني قد خرجت عن السكة الصحيحة، وأصبح دورها سلبياً، بدل أن يكون خدمة المواطن والصالح العامّ، والانتصار للمظلوم والمُستضْعَف. فهي، مجسَّدة في تلك النقابات التي أوكِل إليها الحديث باسم الشغالين، كانت تجتهد في تحقيق أهدافها ومصالحها المحدودة، وتُساوم وتُفاوض لنيْل مبتغاها مُمتطيةً ظهْرَ الطبقة العاملة المتضررة من قرار التوقيف المفاجئ. وبعد توالي الأيام، بدأت تنكشف خيوط اللعبة للشغالين ومتنوّري المدينة، الذين يئسوا من المفاوضات التي يقودها مَن اختاروهم لتمثيلهم، نقابياً، ولمحاورة المسؤول الحكومي الكبير باسمهم! وكان متوقَّعاً، بناءً على حقيقة تلك اللقاءات، ألاّ يتحقق أي مكسب للعمال. الأمرُ الذي سيُفاقِمُ الأوضاع، ويزيدها تعقيداً وتأزيماً، ويُنذر بتصعيد احتجاجي وشيك.

وبينما كان أهلُ البلدة يعيشون أوْجَ الانتظار والقلق، فاجأتْهُم إدارة الشركة بتأخُّرها عن سَداد مرتّباتهم آخرَ الشهر، بل شمل ذلك، أيضاً، الشهر الذي تلاه! وهو ما سيضرّ بهم، حتماً، لاسيما وأنهم فقدوا مصدر رزقهم الذي به يَعْتاشُون، ويُعيلون أُسَرَهُم. ولم تبقَ قوى المجتمع المدني المحلي مكتوفة الأيدي حيال هذا المستجدّ الخطير، لذا قامت أشكالٌ من التضامن والتكافل بين أهالي البلدة البسطاء، وتكوّنت جمعياتٌ للتخفيف عنهم من وطأة الأزمة؛ كتلك التي كوَّنتْها عبّوش، بمساعدة عدد من مُحْسِني البلدة، لإقامة ولائمَ ووجباتِ غذاءٍ بسيطة بغية إطعام الجائعات وصغارهنّ وغيرهم من المحتاجين؛ بحيث كانت تُعِدُّ لهم وجبة شعبية معروفة، لدى أبناء الشرق المغربي، بـ"كارانْ". وقد دفع عبّوش إلى هذا التحرك الاجتماعي الإنساني تأثرُها العميق بمأساة أطفال البلدة، وضيق الحال بمُعيلهم، وإحساسها بضرورة أنْ تفعل شيئاً في مثل هذه الظروف العصيبة التي تمرّ بها جرادة، على الرغم من أنها كانت امرأة أمّية!

واختار بعض سكان جرادة بيع أثاث منازلهم، لتوفير حاجيات أبنائهم الأساسية، من قُوت وملبَس وتمريض، رغم محاولات عبّوش المتواصلة لثَنْيِهم عن ذلك، لاسيما وأنهم يعمِدون إلى بيعه بأبْخَس الأثمان! ولكنّ الحاجة كانت أقوى، ولم يجدوا حلاّ سواه! ولجأت نسبة مهمة منهم إلى طلب قروض من مُوسِري البلدة أو من المصارف، حتى صارت "ثقافة الاستيدان" منتشرة، بقوة، بين أبناء المدينة التي سُميت، لذلك، بـ"مدينة الاستيدان" بامتياز[1]. وكان أصحابُ الدكاكين والمتاجر يشجعون الناس على شراء السلع والموادّ المختلفة، حتى وإنْ كانت أدْخلَ في باب الكماليات، على سبيل الدَّيْن، قائلين لهم: "ألّي ماعَنْدُو كْرِيدِي ما عَنْدُو حَياةْ. مُولْ التّاجْ وْيَحْتاجْ. الدُّوَلْ لَكْبِيرَة وْفِيها لَكْرِيدِي"[2]. والكلام بالدارجة المغربية، ومعناه أنْ لا حياةَ لِمَن لا يَقترِض من غيره، وأنّ الاستيدان شأنُ الجميع فقراءَ وأغنياء، بل إنه لا

1- نفســه، ص 127.

2- نفســه، ص 126.

يُستثنى منه حتى الملوك والدول العظمى. واستلذ الناس طعْمَ الاستيدان، فأقبَلوا على اقتناء الأشياء دَيْناً، ومن الأثرياء مَن لجؤوا إلى حيلة خبيثة: وهي تقديم دُيون كبيرة، وأجهزة إلكترونية باهظة الثمن لطالِبِها، مقابل أن يوقّعوا لهم شيكاتٍ على بياض! وقد عاشوا النعمة، واستمتعوا بما ابْتاعوه مؤقتاً؛ لأنهم كانوا يراهنون على رفاهية العيش وإنْ قصُرت مدتها، بحيث كان الواحدُ منهم يردّد: "عَيِّشْني اليُومْ، واقْتَلْني غَدّا" (بالعامّية المغربية). وقد تراكمت عليهم الديون، وشقّ عليهم أداؤها في حينها، لاسيما بعد تأخر تسلمهم أجورَهم؛ مما حذا ببعضهم إلى بيْع ما اشتراه لِمَنْ كان البائع بنصف الثمن! فاستفاد المُرابون، ونمت ثرواتهم، على حساب تأزُّم أوضاع المَدِينين.

ولما ضاقت الأحوال بالشغالين، وزادت أوضاعهم سوءاً، بعد تعنُّت الإدارة وعدم تلبيتها مطالبَهم، وبعد انقشاع تلاعُبات النقابيين الانتهازيين، قرّر هؤلاء الشغالون خوضَ شكل نضالي آخر أشدّ من التظاهُر داخل المدينة مدةً من الزمن، وهو الإضْراب والاعتصام الجماعي داخل ساحة المنجم إلى حين التوصُّل إلى حلّ للمشكل سَبَبِ كلّ ما يُعانُونه من مشاكل. وقد وصفت الرواية هذا الاعتصام بأنه "عملية انتحارٍ جماعية، وقرار حاسِم بعدم العودة عمّا خُطّط له..."[1]. وشكلوا لُجَيْنَةً عُمالية تحسُّباً لأي حوار مرتقَب مع إدارة المنجم. يقول السارد في هذا الصدد: "اتفق الرجالُ أن يُنيبوا عنهم عشرة من ذوي الخبرة يتحدّثون بدلاً عنهم في حالة وجود مُحاور عن الطرَف المشغِّل... الترتيبات الدقيقة تعكس عُمق التفكير الجماعي.. حيث قضت بأن تتحصّن الجُموعُ بمزيد من الدُّروع البشرية: رجال مترهِّلو الأجسام، متهالِكو البُنى، تنخُر العِلة العظْم ويجري صدأ الفحم منهم بمجْرى الدمّ.. في حالاتٍ مثل هذه يتشكل لدى الشغالين وَعْيٌ بسيط.. إحْساسٌ مُتعاظِم بالمسؤولية.. الفقر والجوع.. وحرب الأعصاب.. وبقايا أحاديث في الداخل تتنبّأ بغَليان اجتماعي على الأبواب.."[2]. وتضامَن باقي أطياف المجتمع الجُرادي ومكوناته مع المُعْتصِمين، من نساء وصغار وتلاميذ وطلبة ومتقاعدين وغيرهم، لإدراكهم حجمَ خطورة مشكل التوقيف وتأخر تسديد الشركة مستحقات عمالها الشهرية، على عموم ساكنة البلدة. وهنا يظهر الدور الإيجابي الفاعل للمجتمع المدني المحلي في التضامُن، ونُصرة المتضرر، والسعي إلى إحقاق الحق، والإيمان بنجاعة النضال السلمي في ممارسة الضغط وإرغام المحاوَرين على الإنصات لصوت المحتجّين. وكان يدفعُهم إلى ذلك الاعتقاد بعدالة قضية المحتجين، والإحساس بالمسؤولية، وكان تحركهم منظماً ومخطَّطاً له ينمُّ عن استنْبطانهم وعياً متطوراً فطرياً في الغالب. وكان لكثير من مثقفي المدينة، المجسَّدين في القطاع الطلاّبي أساساً، إسهامٌ واضح في رَفْد "ثورة" الشغالين، ودعْمها من خارج مُعْتَصَمِهم. واكتفى بعضهم بالتفرُّج على ما يجري، دون أن يبادر بفعل شيء في اتجاه تغيير الوضع وحلِّ مُشكلاته العالقة، ومنهم البطل الذي عَدَّ نفسَه سَلبياً، وليس مثقفاً عُضوياً، بالمفهوم الغرامشي، كما كان يُفترَض فيه أن يكون بحُكم أن ذويه مَعْنيون بتداعيات التوقيف، وأنه من متنوِّري مدينته الذين تُعلَّق عليهم آمالٌ عِراضٌ لخدمة أهلها، والوقوف بجنْبهم في الضّراء والسّراء معاً!

---

[1]- نفســه، ص 129.
[2]- نفســه، ص ص 130- 131.

لقد طالت مدة الاعتصام – وسط تجاهل المسؤولين ووسائل الإعلام شبه الكلي، مقابل تعاظم قلق الساكنة الجْرادية واستنفادها طاقتها على الجَلَد – حتى بلغت ثمانية أيام، بنهاراتها ولياليها. واستطاع المعتصِمون، بثباتهم هذا وصمودهم، أن يُجبروا المسؤول الحكومي الكبير على الجلوس إلى طاولة الحوار مع اللُّجينة النيابية التي شكلوها لدى انطلاق اعتصامهم. وممّا توصلت إليه تلك المحاورة ما صرّح به ذلك المسؤول قائلاً: "المفاوضات تلزم المشغِّلين إيفاء الشغالين القابلين لمبدإ التوقيف التطوعي واجبَ عشرين يوماً، كتعويض عن مرض مِهْني، أو حادثة شغل، وأن يتقاضوا أجوراً نهائية، مقابل مغادرتهم سوقَ الشغل..."[1]. واتضح أن تلك اللجينة المُفاوِضة لم تسلمْ من ظهور انتهازيين فيها، قاصِري الفهم، عاجزين عن إدراك حقيقة ما يجري وأبعادِه العميقة. وبذلك، انزلق، مرة أخرى، هذا المكوِّن من مكونات المجتمع المدني عن مساره الصحيح، فدخل في مساومات مع إدارة المنجم العُليا، استفاد منها بعضُ الانتهازيين البراجماتيين المغفَّلين؛ مثل "بنعيسى"، جار معمّر، الذي كان أولَ المُستفيدين القابلين بخيار التوقيف التطوعي، مقابل تسلُّم التعويض الذي دشّن صَرْفَه بطلاق أمِّ عياله، والتزوج بفتاة في سن ابنته الصغرى، على غرار ما فعله آخرون غيرُه من ذوي التفكير البسيط، والفهم القاصر لماجريات الأحداث، والذين لم يكونوا يَرَوْن في التوقيف المفروض عليهم "إلا جزأه الظاهر: نقود كثيرة.. زواج وطلاق.. خمر وأمْر، والبقية لن تأتي.."[2]. ولم يكن جميع الشغالين قابلين الحلَّ الذي قدمه المسؤول الحكومي الكبير لتسوية ملفهم الشائك، بل انقسموا إلى فريقين: أحدهما رحّب بذلك الحل، وتسلم ثمن التطوع بترك العمل في المنجم نهائياً، وأغلب أفراده رحلوا عن جرادة مباشرة، بعد ذلك، ليلتحقوا بأهاليهم في المناطق التي أتوا منها، أو ليقطنوا مدينة أخرى. وهؤلاء وصفهم الروائي، على لسان معمر يخاطب السارد، بالقول: "بني كلْبون.. هؤلاء الشغالون، يا ولدي، الرجل منهم حينما يجوع يأكل نفسَه، وحين يشبع يوزع الويسكي، ويغلق باب الدار... مدّعياً أن مَنْ فيه، وما فيه، هو تحت حسابه في تلك الليلة البيضاء... وكأنه حاتم الطائي.. في زمنٍ ولّى فيه الكرمُ الحاتميّ.. هؤلاء محكومٌ عليهم أنْ يظلوا "زلاليط"[3] أبدَ الدهر..!"[4]. على حين رفض الفريق الثاني، وأفرادُه قلة، تسلُّم التعويض، وأصرّ على الصمود والبقاء في البلدة، رغم صعوبة الحياة فيها بعد توقف منجمها نهائياً؛ مثل معمّر وزوجته الخامسة (عبّوش) اللذين لم يكونا من سكان جرادة الأصليين، بل وفدوا عليها من جنوب المغرب حين اكتُشِف بها ذلك المنجم. وبذلك، يتبدّى لنا تمزُّق شخصيات الرواية، وتضارُب مواقفها، وإنْ اتجه جلُّها إلى قبول الأمر الواقع، والاستسلام لقرار المُتحَكِّم في مصْدر رزقها. يقول أحد دارسي رواية جلول قاسمي، التي بين أيدينا، عن تلك الشخصيات إنها "شخصيات إنسانية فاعلة في واقعها ومنفعِلة به. إلا أن معظمها شخصيات إشكالية تعيش تمزقاً بين الذات والواقع، لتسقُط في الأخير في المصالحة مع الواقع، والتكيُّف معه، حينما اختارت التعويض حلاً لمصيرها، لتبقى الشخصيات الأخرى، ولاسيما المثقفة منها،

---

[1]- نفســه، ص 140.

[2]- نفســه، ص 141.

[3]- كادحين فقراء.

[4]- نفســه، ص 144، بتصرف..

شخصيات غير مُنْجَزة ينقصها الفعل التغييري، شاهدة على العَتَه والجُنون، دون أن تحرّك ساكناً أو تغيّر واقعها الذي فسّرته أيّما تفسير."[1]

إن المجتمع المدني، إذاً، حاضرٌ في روايتنا المدروسة مُمَثَّلاً، بصورة أساسية، في تلك اللُّجيْنات العُمّالية المشكَّلة لمُحاوَرة المسؤولين عن إدارة منجم "جْرادة" الفحْمي على المستويين المحلي والمركزي، وفي النقابات والأشكال النِّضالية والتحركات الشعبية المُحتجّة على سوء الأوضاع بعد صدور قرار إغلاق هذا المنجم وتسريح شغّالِيه، وفي الجمعيات التضامُنية التي تكوّنت بمبادرةٍ من بعض مكونات المجتمع المدني بجْرادة للتخفيف من آثار ذلك القرار القاسي على ساكنة البلدة. والواضحُ أن هذا المجتمع، في الرواية، لم يكن دوره إيجابياً، دائماً، بل انزلق، أحياناً، إلى معاكسة تطلعات الشغالين حين عمد بعض ممثلي العمال، الانتهازيين، إلى طرْق أبواب أخرى، في الخفاء، ليحققوا لأنفسهم الثروة والامتيازات والمناصب، مقابل التلاعُب بمصالح الطبقة العاملة الكادحة التي تضررت كثيراً بهذه التصرفات، وفقدت ثقتها بهؤلاء الممثلين؛ مما جعلها تقرر، في آخر المطاف، خوْض نضالات أكثر تصعيداً دون استشارة النقابات وممثِّليها السابقين!

[1]- جميل حمداوي: صورة السخرية والامتساخ في رواية "سيرة للعته والجنون"، دراسة منشورة ضمن الكتاب الجماعي "ظلال الكاتب"، م.س، ص ص 28- 29.

شعرية البياض في قصص"رباب من بياض"

د.عبد الخالق عمراوي
أستاذ باحث - المغرب

تحتفي قصص أحمد لطف الله المدرجة ضمن أضمومته القصصية الأولى" رباب من بياض" بموضوعة الجسد، باعتباره خزانا لكل القيم والتمثلات الثقافية والأنتربولوجية منذ القديم. «فالجسد هو قوام وجودنا ودعامة بقائنا، به نحيا وبه نوجد وبه نضمن استمرارية بقائنا، فوجودنا هو وجود مجسد»1، وظل يغذي الشعور واللاشعور الإنساني، ويدفعه إلى إبداع وخلق صور تنزع نحو الترميز الاستعاري، وأحيانا نحو الأسطرة الموغلة في التقديس والتعظيم.

لقد حرصت المجموعة على الإعلاء من قيمة الجسد، وجعله موضوعا للسرد والوصف والاستذكار والاستباق والاستيهام، وموضوعا للغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلا في علاقته بما يتولد عنه من هزات وإيماءات وآهات". وفي هذه الحالة يتم الانتقال من التركيز على الجسد كمولد مباشر لتنوع إيماءاته: تداخل الثقافي والعملي ضمن ما يشكل كونية الجسد إلى ما يصنع هويته كعنصر ويخبر عن انتمائه الجغرافي أو الفئوي أو الطبقي"2. إن اشتغال القاص أحمد لطف الله حفرٌ في الأعماق لاستجلاء خصوصيات الجسد، وإبراز جمالياته عبر نسيج سردي محبوك يمتح من مناهل الفن التشكيلي، ملتقطا كل التفاصيل والشظايا الصغيرة في عالم يحبل بالمتناقضات، ويسبر الأغوار في بواطن الذوات لاكتشاف توتراتها النفسية، وأعطابها الجسدية.

بلاغة الجسد:

في قصة" رباب من بياض"وهي سمط المجموعة وواسطة عقدها، يشيد القاص متخيلها انطلاقا من البيت الشعري لأحمد شوقي، قصد إعطاء القصة نفسا جديدا ومسحة أدبية فنية ذات بعد جمالي. يتولد المسار التوليدي من لقاء يتم بمحض المصادفة داخل فضاء الطاكسي، وينتهي بفندق الموناليزا. وبين المحطتين يبدأ التراشق الجسدي والتماس العاطفي، والإنصات لنبض الأجساد اللاهثة وراء لهيب اللذة، ويحتل اللقاء الركن الثاني في سلم العلاقة التي رسمها أحمد شوقي، وفي هذا الإطار يستنفر القاص كل طاقاته الإبداعية، ويسخرها لوصف جمال المرأة أو "رباب من بياض" كما يسميها، وهي «منحوتة فرعونية تغطي بساعديها نهديها المتوثبين، سمفونية مشعة بالجمال الجسدي المترنح، لوحة ساطعة لراقصة باليه محترفة، آية من سفر الطبيعة في كلام الرب، رباب من بياض» ص6. «فالجسد يولّد معطى انفعاليا وغريزيا وثقافيا عاما»3

وتنتهي قصة" رباب من بياض" على إيقاع الخيبة والفراق التي لا تنذر بلقاء، ولا تبشر بموعد جديد. والملاحظ أن القصة المتولدة من رحم بيت أحمد شوقي، تقوم بخرق نسقية تكونه واتساقه،

فيصير اللاتساق واللانتظام محددا أساسيا في سبك أكوان القصة ونسج معالمها. تنتهي القصة بعبارة " كانت تلك آخر نظرة" والنظرة هي المحرك الأساس ، والبذرة المخصبة لتشكل نواة علاقة بين الطرفين(الرجل والمرأة)، وتحتل موقعا بؤريا في بيت أحمد شوقي:

نظرة+ ابتسامة +سلام +كلام +موعد +لقاء.

ويقلب القاص هندسة البيت فيصير المعمار هو:

لقاء +موعد + كلام +سلام+ ابتسامة + نظرة.

وفي قصة "فصوص لطائفية" نجد العنوان ينهل من معين التصوف، ويؤشر على الإلغاز والتضليل،لاقتراب لفظة "لطائفية" من القاص نفسه، وكأن أحداث القصة تشخيص لذاته.تتأسس القصة على ثلاثة مسارات توليدية، تأخذ صيغة صرفية واحدة(الشطارة/ الخسارة/ الطهارة).

ولا تخرج القصة عن سابقاتها في تمجيد الجمال والاحتفاء بقيمته، ومن معالم الجمال وأركانه الأساسية عند القاص نجد اللون الأبيض، أو شاعرية البياض التي تعادل الحليب في صفائه وانسيابه، «فاللون الأبيض يستدعي توّا الطهر والنقاء والعذرية»4 . وتبدأ القصة بالحليب: «كانت محبتها تفيض من قلبي مثل الحليب الذي يندلق كل صباح على النار» ص15، لتنتهي به في تشخيص بلاغي جميل يتسربل في صورة التشبيه البليغ، حيث يتوحد ركناه الأساسيان(المشبه والمشبه به).

ويأخذ البياض والأبيض تجليات عدة، تلهم القاص ليسكب مخزونه القرائي العميق في فهم الأبعاد الجمالية لفلسفة الألوان، وتوغلها البعيد في اللاشعور الذي يدفع الذوات لاختيار وتمجيد لون معين والاستماتة في الدفاع عنه دون الاستناد إلى منطق أو تبرير معقلن، ويصير هذا الاختيار معلما أساسيا في تحديد جمال المرأة، يقول السارد: «الأبيض يهزم زرقة البحر وكل الألوان في البياض أستطيع الغوص بحرية تامة» ص17.

ويدفع الغوص ذات السارد لتحريرها من إسار الواقع المثخن بالجراح والانكسار، والمشبع باليأس والإحباط، ويجنح بها بعيدا في عوالم الطفولة بصفائها ونصاعتها، ولا يمكن للتذكر أن يحقق شعريته وجماليته إلا بارتكانه إلى فضاء يحضنه ويسيجه، فكان فضاء الحمام خير تجل لكينونة الذات الباحثة عن انتصار لفلسفة البياض «حيث البخار الحار وضوء الشمس الواهن المنبعث من نافذة مربعة في السقف العالي، وصوت الدلاء الممزوج بزعيق النسوة العاريات» ص17. وينتهي الاسترجاع البعيد المدى الغائص في دهاليز الطفولة التي ماتزال ذاكرتها قابعة بين جدران الحمام، باستسلام الذات الساردة لسطوة البياض، وانهزامها في محرابه، إذ توالت الأفعال في سلبيتها، وتلاحقت لانهائيتها: «هذا الأبيض يعريني، يفضحني،يرعبني...»ص17. ويتواصل امتداح البياض في قصة اختار لها القاص عنوان" محنة البياض"، لكن بفلسفة مغايرة وبرؤية جديدة، تجعل من البياض قوة فاعلة في تحريك الأحداث، وهندسة السرد، واعتماد تقنية التناوب والبناء الموازي: بياض المرأة يقابله لونا بياض الورقة: «فبياض الورقة غواية لذيذة لافتضاض الذاكرة»ص: 23، ويأتي السواد لونا للفتنة والإغواء، وإضفاء جمال آخاذ على لوحة الوجه الصبوح، القابع خلف العينين اللتين طالما تغنى المبدعون بحورهما، وامتدحوا مكامن الجمال الرابض في دواخلهما نستحضر هنا قول الشاعر:

دع عنك ذا السيف الذي جردته عيناك أمضى من مضارب حده

كل السيوف وإن جردت قواطع وسهام لحظك قاطع في غمده

أو قول جرير:5

إن العيون التي في طرفها حَوَرٌ قتلننا ولم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله أركانا

يقول القاص: «لا يميزها غير سواد عينيها» ص24. وينتقل الاحتفاء باللون الأسود- تعبيرا عن جاذبية تشدنا إلى جمال المرأة- نحو وصف سواد الشعر، الذي لا يكون إلا أسود فاحما، تعتلي به مدارج الحسن، وتتبوأ به ذرى الجمال. يقول أبو الطيب المتنبي:6

وما خضب الناس البياض لأنه قبيح ولكن أحسن الشعر فاحمه

ينتصر القاص للبياض المنساب على بشرة المرأة رافضا كل ادعاء لأحاسيس السمراء، أو تقنعها خلف أسياج الطراوة «ألا ترى كيف ينكمش جلد البيضاوات مبكرا، على عكس السمراوات اللواتي يحتفظ جلدهن بملاسته مدى الحياة» ص24.

يؤسس اللون الأسمر لمعجم «القبح الذي يظل عائقا في الحب والشغل، وبالتالي في جميع العلاقات الإنسانية، لأنه مرتبط في المخيال الاجتماعي بالاشمئزاز والخوف والشفقة والشر والحمق وسوء التصرف»7.

ويشير الأسود في معجم الرموز إلى «الكآبة والحزن والأفكار السوداء»8.

إن التبريرات والادعاءات التي قدمتها المرأة السمراء لم تغير شيئا من قناعات السارد الذي نراه مسحورا بفتنة البياض، ومنجذبا لإغراءات اللون الأبيض المتناثر في أرجاء الغرفة. يغلق إذن باب الشك والاحتمال بقوله: «لا يكون جسد المرأة إلا أبيضا، هكذا قررت، ولم تفلح مراوغة الفتاة السمراء في الإيقاع بي» ص24. ويبدأ السارد في استعراض جمال هذه المرأة أو نعمة البياض التي انقلبت محنة: «بياض على بياض» ص24. يبرز البياض في الجسد" جسد أبيض/ أسنان بيضاء/ خداها البيضاوان، ثم يتم الانتقال إلى مكونات الغرفة المنسابة أيضا في جليد البياض: "إزار أبيض، الوسادة البيضاء، فراش أبيض"، ولوازم المرأة "حقيبة يدها البيضاء"، ومن تجليات البياض، وأبلغ صوره الجميلة نجد: "نور على نور"، "بحر البياض"، "بياضها المجنون". وترحل الذاكرة القرائية للقاص إلى متون الشعر الجاهلي بحثا عن صورة جلية تشخص انتصاره للبياض، فوجدها في فرس عنترة المكنى بالأبلق.

والبياض في الكتابة إغراء وإغواء للتلقي الجمالي، ففيه كل شيء، لكن حين تسود الصفحات «تقول ما سودها فقط» ص25. وعلى إيقاع السواد تأخذ القصة منعرجا يكسر خيبة أفق انتظارنا، وتتداعى كل الأبنية الجميلة التي نسجها خيال القاص من فلسفة البياض الذي استحال إلى سواد قاتم جعل السارد يستغرب ويندهش، ويستنفر ذاكرته لاستذكار لحظة اللقاء الأول، واستعراض صورة الجسد. فتتوالى التساؤلات المنتشية بنغمة الخيبة والخداع «أين اختفى كل ذلك البياض؟ وهل كان جسدها أبيضا؟ هل كان بياضا؟» ص26.

إذن، بدأ الجسد في الضمور والتلاشي، وفي اندثار معالم جماله. تتولد الصور البشعة: «سمرة وقتامة وظلمة.... أصبح جسدها ضامرا، أعضاء عجاف ولحم هزيل، وملامح سقيمة....جفت ينابيع الشهوة في لحمها البئيس» ص26/25.

إن كل هذه الصور والمعالم المقدمة من طرف القاص، تهئ المتلقي لحدس خبر انطفاء الجسد وأفوله. وتتدحرج الألوان تباعا من الأبيض إلى الأسود، وانتهاء باللون الأزرق الذي يحيل على النهاية" كان جسدا أزرق" ص26.

وفي قصة "سيرة يد" يطالعنا القاص بتجليات اليد وتمظهراتها، وهي تنتقل من حال إلى حال، وفي انتقالها وتدحرجها تتدحرج قيم إنسانية. فالثابت هو اليد ذات الأصابع الخمسة، والمتغير هو مكان توظيفها واستعمالها. «عضو زئبقي ومتحرك، ينتقل من هذا النص إلى ذلك بسهولة. إنها حاضرة في كل النصوص: نصوص المنح والحمل والمداعبة، وحاضرة أيضا في نصوص القمع والمنع و المصادرة. إن اليد مثل العين تشير وتلمح، تفتح وتغلق يتداخل فيها العملي والثقافي بشكل مفزع»9 . فهي يد تترجم خلجات الداخلي وتجترح ما تهمس به جوانح الإنسان؛ إنها يد المبدع التي «امتدت يوما إلى الورق فهزمتها براءته» ص61.

وهي يد السارق التي «تتلوى كأفعى بين تجاويف كهف بحثا عن الفريسة»، لكن السارق لا يستخدم من اليد سوى «أصبعان يجذبان حافظة النقود بهدوء» ص60.

لكن مكر الزمن وغدره اغتال كل إحساس في اليد، بعد أن خشنتها قضبان السجون، ودفعت صاحبها لمعانقة معول الحفر في المقابر، لتنتهي هذه اليد بين أحضان التسول أمام عتبات المساجد، وتذوب بعد أن امتلأت نقودا في تضاريس جسد أنثوي.

وتتمركز قصة" صبيحة السقوط" حول الأنا في مواجهة الآخر، وهي تكشف تشظيا وانشطارا أمام واقع مأزوم تنعدم فيه كل قيم التعاون والتآزر، ويكشف عمق معاناة العاطلين بحثا عن العمل، فلم يجد العاطل الحاصل على شهادة جامعية سوى سطح الحافلات لبيع وتسويق أوهام الصحة لمواطنين بؤساء، وقد نجحت الشخصية في تقمص دور المشعوذين، وذلك بامتلاك لغة مسكوكة وجاهزة في نشر أفكار شعبوية واصطياد غنائم يعتلها الفقر.

شعرية اللغة:

حرص القاص أحمد لطف الله على العناية الشديدة بمعجمه اللغوي، من خلال انتقاء ألفاظه وعباراته وتوظيفها توظيفا أمثلا، ومما يلاحظ على لغته عموما انزياحها نحو الشعر، حتى تكاد الحدود تتكسر بينه وبين النثر، وتصبح القصة قصيدة شعرية مطرزة بأريج الصورة الماتحة من مناهل الاستعارة، والحديث عن اللغة يدفعنا للخوض في التناص الذي تقيمه المجموعة القصصية مع خطابات سابقة، ويأتي التناص عامة في المجموعة إما لبناء دلالة جديدة، أو شرح وتفسير موقف تستعصي اللغة عن إيضاحه مباشرة.

ويحتل التناص مع الخطاب الديني حيزا كبيرا يُبين عن اطلاع القاص الجيد على المتن الديني، وتفاعله معه تفاعلا عميقا.

أ-التناص الديني:

حاز قصب السبق، وساهم في شد عضد المجموعة، وهو لا يخلو من لمسة جمالية وسمت النصوص، وطرّزت بناءها. فحين يشبه السارد كراسي الغرفة تتداعى إلى ذاكرته قصة أم موسى، يقول" كانت الكراسي وكأنها راحلة نحو الأعماق، وفارغة كفؤاد أم موسى". يسافر بنا التناص لاستحضار حدث إلقاء أم موسى لابنها في النهر مخافة من قتله من طرف فرعون، يقول تعالى: «وأصبح فؤاد أم موسى فارغا إن كادت لتبدي به لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين».10

ويعود القاص في قصة" تدبير الكلام" ليعانق رحلة التناص باحثا عن وشائج التشابه بين حالته النفسية وهو يتأهب للخروج من المدينة وحالة نبي الله موسى وهو يرجع إلى قومه وقد استبدلوا عبادة الله بعبادة العجل، يقول السارد «غادرت المدينة غضبان أسفا»، يقول تعالى: «ولما رجع موسى إلى قومه غضبان أسفا»10، وقوله عز من قائل في أية أخرى: «فرجع موسى إلى قومه غضبان أسفا»11.

ونختم رحلة البحث عن التناصات التي تقيمها المجموعة بتناص يغرف من قصة أهل الكهف، يقول السارد: «وأدركت قبل فوات الأوان، لماذا تزّاور الشمس عن مجلسهم كلما أشرقت»ص50، يتناص هذا القول مع قوله تعالى: «وترى الشمس إذا طلعت تزّاور عن كهفهم ذات اليمين»12.

وإلى جانب التناص، فقد فسح القاص لمجموعته مجالا أرحب لاستقطاب أجناس تعبيرية وفنية، قصد تكسير عمودية السرد وخطيته، وتدمير أحادية الصوت السردي، ومن شأن هذا المنحى إمداد النص وإثرائه بتعددية لسانية، وتوسيع آفاق تلقيه. ومن جملة الأجناس المتخللة التي ولجت فضاء النص، نجد:

ب- الموسيقى:

لجأ القاص أحمد لطف الله إلى توظيف مقاطع موسيقية ساهمت في إعطاء دلالة جديدة لقصصه، وأبانت عن اطلاع جيد بالموروث الغنائي، الذي عكس رقيا وسموا فنيا جماليا في اختياراته الموسيقية. انطلق القاص من توظيف بيتين من موشح أندلسي في قصة" رباب من بياض":

أحسنت يا ليل في تآلفنا   بالليل يا ليل طُلْ وزِدْ وزِدِ

أسأت يا صبح في تفرقنا   بالله يا صبح تُبْ ولا تعدِ

ويأتي إدراجهما كما هو بارز من معانيهما في سياق استمرار الوصال العاطفي الذي نما بين الطرفين، ويكون الليل هو العنصر المنظم لعُرى العلاقة وحاضن لاستمرارها. في حين يأتي الصبح عنصرا مخلخلا يهدد عرش العلاقة ويدمرها. ويخالف هذا المنحى ما دأب عليه الشعر القديم، حيث كان الشعراء يتبرمون من الليل وطوله الذي يجسد طول المعاناة وامتدادها، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر قول ملك الشعر امرؤ القيس:13

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت ألا أيها الليل الطويل انجلي   بصبح وما الإصباح منك بأمثل

أو كما نجد عند النابغة الذبياني:14

كليني لِهَمٍّ يا أميمة طائل   وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب

ونختم بقول أبي الطيب المتنبي حين ألمت به الحمى التي لم تكن لتزره إلا في الظلام:15

وزائرتي كأن بها حياء   فليس تزور إلا في الظلام

وإلى جانب الموشح الأندلسي ، فقد طرّز القاص مجموعته بمقاطع من أغنية عبد الحليم حافظ "ومشيت وأنا خايف". ومن لفظة "مشى" ستنشط الذاكرة لاستحضار رائعة مارسيل خليفة "منتصب القامة أمشي،... وأنا أمشي...وأنا أمشي". دون أن نغفل إدراجه لمقطع لكوكب الشرق أم كلثوم "حب إيه اللي أنت جاي تقول عليه"ص: 16.

ج- السينما:

لجأ القاص أحمد لطف الله إلى توظيف تقنيات سينمائية لإعطاء إحدى قصصه بعدا تجريبيا جديدا، ينزع نحو المغايرة والتجديد على المستوى الشكلي، ويسهم في فتح مسارب لبناء مدلول جديد. ففي قصة" شريط النسيان". وبدءا من عنوانها نقتحم عالم الفن السابع بما يقتضيه ذلك من آليات وتقنيات، فتأخذ القصة مسارا تدرجيا، يتشكل من "صورة صامتة". تليها: "لقطات بانورامية بالصوت والصورة". لتعقبها "لقطة أخيرة". ويختتم المشاهد السينمائية ب "الجنيريك".

د- الدارجة :

اضطلعت الدارجة المغربية بنصيب وافر سعيا لتكسير أحادية اللغة، ومنح النص تعددية لسانية. إن اللغة الدارجة الموظفة في بعض القصص نجدها مشحونة بطاقة إيحائية تغترف من اليومي المتداول، وتكشف عن توتر في العلاقات الاجتماعية، وبؤس في التواصل الذي تقتضيه بعض المقامات، تأتي الدارجة لغة جافة، قاسية، تترجم درجات اليأس والإحباط الجاثم على الأنفس، كما تترجم درجة التعامل التي تسم الإدارة المغربية. فحين يهُمُّ الموظف البسيط "حارس مرحاض" إلى تقديم شكايته، ينتفض في وجهه العون الملازم للباب «فين غادي آسيدي» ص21، وبعد أن أعياه طول انتظار خروج الفتاة المسؤولة عن استقبال الشكايات، توجه نحو العون بسؤال مليء بالاستهزاء «هل ستبيت تلك الفتاة هناك؟» ص21.ليكون رد العون مزلزلا ومدوّيا «بايتة فدارك» ص22.

وتحضر الدارجة بشكل قوي وبارز في قصة" صبيحة السقوط". وهي تقوم بتصوير مشاهد الباعة داخل الحافلات، حيث اللغة مسكوكة وجاهزة، تنزع نحو استبطان أعماق الشخصية، وتجلية متاهاتها في عالم البطالة؛ إنها إعلان عن إفلاس التعليم الجامعي الذي لا يخرّج إلا جحافل المعطلين، ولا يساهم إلا في تكريس الأفكار الشعبوية. فالمجاز العاطل لم يجد سوى أسطح الحافلات لتسويق أوهام الصحة لمواطنين بؤساء. يقول البائع موجها خطابه للمسافرين: «إخواني المسافرين، السلام عليكم، الله يديكم على خير، انتبهوا معايا،هذي آختوتي، بوماضا(مرهم) الفوائد ديالها كثيرة بزاف، كاين فيكم اللي جربها، كاين اللي اسمع بيها، كاين اللي عندو عليها خبرة.

هذا ماساج آخوتي،كتصنعو شركة أدوية، ماشي عشوب ولا كذوب، نفعو باين، وتركيبة الصنع ديالو مسجلة فهاذ الورقة، اللي كيقرا، ولا عندو شي واحد قاري يتأكد من هاذ الكلام، وأنا معكم كل صباح هنا إن شاء الله».ص:55.

يستهل البائع خطبته بإلقاء التحية، وهي تقوم هنا بوظيفة تنبيهية، هدفها شد انتباه المسافر، ودفعه لتتبع ما سيجري، ثم يستعرض منتوجه عازفا على أوتار التجربة السابقة سواء في الاستعمال أو الاستماع، ثم ينتقل البائع لبيان موطن الدواء ودواعي استعماله، بعد أن يشطر الحوار إلى شقين يكون فيه السائل والمجيب في الآن ذاته، يقول: «غادي تقولي هاذا دوا، نشريه من الصيدلية نجاوبك ونقول ليك: هاذ الماساج ما كاينش فالصيدليات، هاذا آسيدي كيجي من الهند، كيجيبوه الناس اللي كيبيعوا ويشربوا فالكسوة والثوب، ويستعملوا كل واحد يشكي من ظهروا ولا ركابيه ضاربوا البرد، الكرش يلا كانت منفوخة، العيالات اللي كيشقاو بزّاف، الشبان والشابات اللي كيمارسو الرياضة».ص:55.

وبعد عرض حيثيات الدواء وأسباب استعماله، وبعد تخدير وتنويم أدمغة المسافرين، ينتقل البائع للمحطة البارزة والمفصلية في خطبته، والتي تقتضي منه إبراز كفاءته اللغوية، ومهارته الفنية في تحقيق الإقناع، وتوريط المسافر للإقبال على شراء المنتوج. وسنلاحظ لدى البائع/ المجاز ذكاء ثاقبا جعله لا يستعجل تقديم الثمن، بل يؤجله إلى حين، مضمنا خطابه سلسلة من الاستطرادات يتداخل فيها الديني والاجتماعي والاقتصادي والإنساني. يقول: «نجيو للثمن ديالو: راه كاين اللي خسر على صحتو الملاين، وماجابش الله التيسير، الله هو الشافي، واحنا غي سبب، ما نطلبش منكم ميات درهم أو خمسين درهم، اعطيني عشرة دراهم بركة، وخود جوج ما عندكش، الله يكون فالعون، اعطيني خمس دراهم، وخود واحدة تجربة، خمس دراهم ما تشربك حتى قهوة. ي لاه الإخوان شكون كال؟ بسم الله....»ص56/55.إن إدراج العامية ساهم في تكسير رتابة السرد الفصيح، وفي إيهام المتلقي بصدقية المحكي.

على سبيل الختم:

لقد حررت قصص أحمد لطف الله الجسد الإنساني من بعده التشييئي الاستهلاكي، ونزعت عنه أبعاده النفعية لتحوله إلى موضوع جمالي يرشح باللذة، ويتوق إلى الارتواء. إنه انتقال من لهاث الجنس إلى مادة التأمل، وتصبح نصوص المجموعة بذلك «أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد، حتى حين لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل»16.

الهوامش:

1- عبد الرحمان التليلي،"عنف على الجسد"، عالم الفكر،العدد 4، المجلد 37،السنة 2009، ص:157.
2- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن 2003، ص:133
3- سعيد بنكراد، المرجع نفسه ص129.
4- Dictionnaire des symboles ,Miguel Mennig ,édition Eyrolles ,2005 ,p36 .
5- ديوان جرير.
6- ديوان أبي الطيب المتنبي.
7- عالم الفكر ع 4 المجلد 37/ 2009 ص35.
8- Dictionnaire des symboles, Op.Cit p: 151.
9- سعيد بنكراد مرجع مذكور ص 130.
10- سورة القصص الآية 10.
11- سورة الأعراف الآية 150.
12- سورة الكهف الآية 17.
13- ديوان امرؤ القيس.
14- ديوان النابغة الذبياني.
15- ديوان أبي الطيب المتنبي.
16- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل ،منشورات أفريقيا الشرق،2003، ص25.

هل الموتُ بَطلٌ في رواية "مرافئ الحب السبعة" لعلي القاسمي؟[1]

د.أحمد سلام ادريسو
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين –فاس بولمان

1- عتبات:

من يتأمل منحنيات الحكي،في رواية المرافئ للروائي العربي علي القاسمي، سيكتشف من غير جهد أنها سلكت مَساراً سرديا تجريبيا خاصا. والمعنى أنها مارست انبناءها الداخلي على هيئة نسيج سردي شذري موشوم بزخمٍ ثرٍّ من المحكيات التي يتناسل بعضها من بعض، ويدبّج بعضها البعض بأسلوب جعل منها فسيفساء من المشاريع السردية القابلة لأن تنقسم داخليا كالخلية الحية، وتنفصل عن ذاتها وتتكاثر، لتتحول بدورها إلى نصوص ومحكيات مستقلة.

وهذا البعد السردي الشذري منح بنية النص ممكنات تخييلية مفتوحة على وجهيْ الحقيقة المتشكلين من أبعاد الكائن والممكن معا).وهكذا:

من ناحية: تتشكل المحكيات النصية في هذه الرواية بما يوازي لكنة اليوميات أو السيرة المقنّعة.ومع ذلك لن يستطيع القارئ رسم ثغور فاصلة بين ما يمكن اعتباره حدثا سيريا، ذا سمات مرجعية للكاتب،وبين ما يمكن اعتباره صهارة روائية يقذفها التخييل السردي كنتاج لتفاعل الذات الساردة بما حولها. هكذا تتبلور جينات اليوميات المقنّعة في نسيج الحكي، لتعطي الانطباع بواقعية الحدث النصّي، لكن هذا الأخير معروف هو الآخر بتشعّب تمثّلاته واستيهاماته، في التجارب الروائية الإنسانية المكتملة، ورواية المرافئ السبعة نموذج منها.

ومن ناحية ثانية: تنفتح هذه المحكيات النصية، تصديقا لما سبق، على بياضات وفراغات متناسلة، تدعونا ضرورةً إلى المشاركة بالملء والتوضيب، كي تكتمل استدارة الحقيقة الروائية. ولعل عملاً سرديا كهذا، يَجعلُ من مفهوم القارئ عنصرا عضويا في النسيج السردي، فكأن هذا النص الروائي يدعو قارئه إلى العبور السحري والذوبان في الهدير الصامت للحكي، هذا الهدير الذي يجعل من الذاكرة والحُلم كائنين/بطلين يمنحان ما يشاءان للمتن الحكائي، لا ما تشاء الذات الساردة أن تمنحه إياه،.

ومن المؤكد في تقديري، أنه مما يمنح لهذا الانفتاح السردي أهميته وطعمه، في تجربة علي القاسمي؛ تميّز الصوت السارد في هذا العمل الفني بخصائص مميّزة لعل أبرزها:

أولا:أنه سارد متموقعٌ داخل كَونه الروائي بطريقة مرآوية:

---

[1]- مرافئ الحب السبعة:د.علي القاسمي-المركز العربي:بيروت/الدار البيضاء.ط1/ 2012

فهو كائن مفرد يقيم في صيغة الجمع ليتعدد بعدد محكياته. وقد نفسر الأمر بصيغة أخرى، فنقول إنه صوت/سارد منفرد يمارس التناسل والانقسام ذاتيا، حتى إنه ليزرع معادله أو نقيضه أو ذاك الذي يوازيه في النسيج السردي، فيحاوره ويكلمه، لا باعتباره مخاطبا له فحسب بل باعتباره المرآة - الصقيلة أحيانا والمقعّرة أحيانا أخرى- التي يقرأ على أثيرها وجهه المكسور.

فجمالية السرد هاهنا على الخصوص- وضمن تجارب سردية أخرى لعلي القاسمي - كامنة في أن الصوت السارد يتأرجح داخل المحكيات، مسافرا ما بين ضفّتَي الوجه والقناع، ويتبادل هاذان الأخيران لديه لعبة السرد والإنصات.

وثانيا: أنه للعلل أعلاه: سارد- بطل/وحيد ونسبي في نفس الآن:

بمعنى أنه كائن طَيفي قادر على الحكي والإنصات في نفس الآن، فنجده لا يكلّم جزءَهُ الضائع منه - من مبدأ المتن السردي إلى منتهاه - إلا لينحاز إلى خيار الإنصات إلى بلاغته وصمته آخر الأمر. وهذا الجزء الضائع منه يتمدد بدوره خلال مسار الحكي باستمرار ويُغرق في نسبيته وتشظّيه، ممعنا في تناسخه وتموقعه بين وضعية إنصاتٍ ساردٍ وأخرى لسردٍ مُنصت.

2- حدود البطل في رواية المرافئ:

ما تزال تيمة البطولة في تفكيرنا النقدي العربي، محتاجة إلى مزيد تأسيس فلسفي. وأحسب أن الحركة النقدية المرتبطة بسردياتنا العربية، سواء منها العريقة أو المعاصرة، محتاجة إلى مزيد تأمل وتعميق النظر في أمشاج التراكم الحاصل، من أجل التمكن من إعادة بناء التصورات والمفاهيم، لنتمكن من إعادة ترتيب الأسئلة النقدية وعيا وممارسة. وهكذا سيبقى عنفوان الممارسة الإبداعية عالي الصوت على صرامة الأنساق مهما بدا العكس.

****

تنزاح صورة البطل في رواية المرافئ ابتداء عن قالبها التقليدي المتعارف عليه في أعراف السرديات المتداولة. وفي مقابل ذلك تشتبك هذه الصورة مع سيميائها الجديدة المغرقة في التجريب، لتقارب أبعادا فنية ودرامية ممتلئة بقدر مضاعف من المثالية الواقعية إن صحت العبارة.

ولعل من نتائج هذا الاشتباك الدرامي في رواية المرافئ، ولادة بطل إشكالي في نسيج الحكي، يتوحّد مع محكياته التي تعيش داخله. فنَخلُص إلى أفق السياحة في عالم روائي ترتوي محكياته طويلا من معينين إنسانيين جوهريين هما: الاغتراب والحب.

تتشكل جمالية الاغتراب المحكية في هذا النص الروائي من نقيضه أي من صخب الموت الذي يمتلئ به السياق اليومي لسليم الهاشمي، كما تتشكل جمالية الحب فيه من وجهه الآخر الذي هو لَعنة الامتلاك التي تتناهى إلى امتلاك إحساس الفقدان للحياة ذاتها، حيث تتناهى هذه اللعنة بالفقدان الأبدي للأحبة الذين هم في نفس الوقت عناصر تكوينية جوهرية لشخصية البطل سليم الهاشمي ذاته. ويمكن اختزال هذه العناصر التكوينية في سميائيات كلية، يرتوي بعضها، بطبيعته الشمولية هذه، من أبعاد البعض

الآخر وشموليتها أيضا. وبالتأمل في النسيج العام للمرافئ السبعة نستنتج بنية رباعية لهذه السيميائيات الكلية، لعلها تتمثل في رباعية الوطن والأمومة والحب والصداقة.

****

إلا أننا سنقف في هذه المبحث المركّز عند بعض الخصائص الكلية المحصّلة لصورة البطل. ولعل في مقدمتها:

- أن البطل في هذا النص الروائي كائن إشكالي بامتياز؛ ولعل من تجليات هذا الجوهر الإشكالي لشخصيته، نجد:

أ= أن له بعدا ثنائيا متأصلا:

إذ وجهه الأول والثابت يتجسد في شخصية سليم الهاشمي، ووجهه الثاني والثابت كذلك يتجسد في شخصية الموت. وكلا الوجهين يعكسان تموضع تيمة البطولة في هذه الرواية ضمن سياق ملء الصراع بين الذات والعالم. وهذا البعد الثنائي المتأصل في الرواية؛ يتجلى في كون شخصيتَي الموت وسليم الهاشمي تهيمنان على بقية الشخصيات والأمكنة والأزمنة: فهما يشكلان صوتين ساردين يتبادلان لعبة السرد والإنصات من البدء إلى المنتهى.

ب= أن البطل بوجهَيْه يبدو غير متوافق مع وضعه الروائي المحكيّ:

فشخصية سليم الهاشمي وشخصية الموت:تبدوان غير متجانستين مع ذاتهما وبقية الذوات المتحركة أو النامية في نسيج الحكي. وبعبارة أخرى: فعدم التجانس في سياقهما السردي،يتجلى في كونهما معا وبشكل تبادلي ينسجان أوضاعا سردية مأساوية تجعل الواحد منها إما أكبر من قدره أو أقل منه.

ج= أن البطل بوجهيه: يتحرك ضمن أنساق فضائية غير مكتملة ومفتوحة على قدر الاحتمال:

فمن حيث نسبية الأمكنة تتجسد في تعددها المفتوح، حيث تهجس المرافئ السبعة بأمثالها وأسباطها. وعلى القارئ المتمرس السفر إليها والتمكن من الإقامة فيها، إن استطاع،ولو لبرهة.

د= أن البطل بوجهيه،ينسج حواريات مرآوية تفصح بعده الإشكالي المأزوم:

باعتباره رسالة رؤيوية يبعثانها إلى القارئ. فالتموقع الحواري المتعدد للبطل يعكس جزءاً بنيويا عضويا من مشروع الرؤية إلى العالم المبثوثة في الكون الروائي لعلي القاسمي،بقدر ما يكشف عن قلقه وبحثه الدائم عن موقع آمن يمنحه تجانسا مع قدره. وهاهنا تنكشف قدرة البطل على رسم تحركاته واحتمالاته خارج رغبة الأصوات الساردة الأخرى: فالبطل، من هذه الزاوية، قادر في رواية المرافئ على الانفلات المتبادل من إرادة الرواة لرسم قدره، سواء كان هو شخصية الموت أو وجهه الآخر المتمثل في شخصية سليم الهاشمي.

ولعله من المناسب الإشارة إلى نسبية الأزمنة كخاصية متجذرة في هذا النسيج السردي؛

إذ واضح أن خاصية النسبية هذه، تتجسد في هيمنة الزمن الحاضر المستمر كجوهر باطني للنسيج السردي ذاك؛ حتى وهو يركب صهوة الذاكرة أو الحلم. ومن هنا في تقديري غناه وجماليته: إذ الزمن الماضي أو المستقبل ليسا سوى أقنعة كرنفالية يلعب الزمن الحاضر بهما حقيقته الفلسفية المبثوثة في تاريخ الإنسان جملة، كما يلعب بهما نفس الزمن النسبي حفله الجنائزي في نافورة السرد القاسمية.

هكذا يخلص المتأمل إلى أن بنية الزمن الحاضر، باعتبارها سيرورة غير متناهية؛ تعكس نقطة الانطلاق لدى البطل بوجهيه، يمارسان من خلالها فرصتهما النادرة للتجذّر والتواجد. فهذه البنية إذن، تعكس زمنا جنينيا طيفيا، من شأنه أن يمنح البطل قدرة على الفعل والانفلات والتنبؤ والإقامة في المستقبل: (مستقبل الحدث والقارئ معا).

يصبح الحدث الروائي، إذن، زئبقيا في علاقته بسارده أيا كان:

فهو ينمو بإمكاناته هو لا بمشيئة الذوات الساردة. فالموت بطلا يختطف الحياة من الأحياء ضدا على رغبة سليم الهاشمي وضدا على بقية الساردين. وسليم الهاشمي يصنع أقداره ضدا على رغبة الموت بطلا، حتى إن شخصية الموت تضطر في رواية المرافئ السبعة إلى خوض تجربة الاغتراب هي الأخرى وهي تتعقب البطل سليم الهاشمي أو بقية الشخصيات المغتربة، سواء داخل الوطن الأم أو خارجه.

3- الموت بطلاً في رواية المرافئ:

ليس للموت/البطل حقيقةٌ واحدة في رواية "مرافئ الحب السبعة":

لذلك من الصعب رسم صورة قارة لشخصيته:هكذا نجده يتبادل لعبة الحكي والإنصات مع جزئه الآخر سليم الهاشمي، بما يرشحه إلى التجذّر في طبقات ومستويات عمودية وأفقية من الانبناء والتجسد الفني.

على أن ما يحقق جمالية المفارقة الفنية، أن حقيقة البطل المتشعبة تلك، بتقاسيمها الرباعية الشمولية تلك، المتمثلة في عناصر الوطن والأمومة والحب والصداقة كمكونات أساسية لشخصية سليم الهاشمي، تبدو مقترنة بخاصية مثخنة بمظاهر النقض والهدم والتحطيم: إنها خاصية الاغتيال جوهرا ثابتا في شخصية الموت؛

فخلال مسار السرد يمارس الموت وظيفته الأثيرة- وهي فعل الاغتيال- ضدا على تلك المكونات الجوهرية الممهورة في رباعية الوطن والأمومة والحب والصداقة. لكن جمالية المفارقة تتجسد في أن خاصية المقاومة تبدو أيضا جوهرا ثابتا في عناصر الرباعية سالفة الذكر.

والأمثلة السردية كثيرة طيّ النسيج السردي لرواية المرافئ، ويمكننا في هذا الورقة المركزة الوقوف فقط عند الشذرة التاسعة من النص[1]؛ ففي هذه الشذرة السردية تحكي الذات الساردة وقوف الأم متراسا عنيدا ضد الموت الذي هدد الذات الساردة منذ طفولتها. وهكذا تبدو الأمومة والوطن البيت والنخلة الباسقة في سياق سليم الهاشمي هي دروع الذات العتيدة ضد شهوة الاغتيال التي يستبطنها الموت، كما تبدو حفنة التراب ورائحة الأم وشالُها الأسود وخوصة النخلة الخضراء، هي الأرحام الحصينة الواقية للذات الساردة من الفناء والتلاشي اللذين يتربصان بها.

---

[1]- يقارن برواية مرافئ الحب السبعة لعلي القاسمي.ص 17.

3-1:الموت بطل مهيمن:

تبدو لي شخصية الموت/البطل،مهيمنة على مسارات الحكي في رواية المرافئ لعلي القاسمي؛

فهي بمعنى ما صانعة لكل الشخصيات والأبطال الآخرين. ولذلك تسعى خلال سيرورة الحكي إلى اغتيالهم وإفنائهم، وكأن شخصية الموت تؤكد امتلاكها الأبدي للأبطال الآخرين، وامتلاكها لأقدارهم.

والموت بهذا المعنى بطل يصنع الحدث، بل إنه ليبدع تحولاته ضدا على رغبة الأبطال الآخرين، حيث يكمن لهم في ظلال الوطن أو هجير الغربة، في شبح الرحيل أو تنّور المنفى؛ ليمارس شهوته الأزلية الفريدة المتمثلة في الاغتيال والإفناء،

ومن هنا تكمن حقيقة هذا الشبح القتّال الكامنة في الظلام أو واضحة النهار؛

حقيقته التي تتجسد في تجلياته القاسية: فهو أولا يتعقب الأبطال الآخرين ويلغي وجودهم أو هكذا يخيّل إليه أنه يفعل بهم، نجد في هذا السياق شخصيات أساسية مارس الموتُ ضدها وهمَ القتل والإفناء؛ مثل شخصية (زكي، الأم، وداد، والجد،،).

ومن الواضح بعد هذا أن يقيم الموت بصفة دائمة في قلب سليم الهاشمي ووعيه، بكل خصائصه ووظائفه الشهيرة المتمثلة عادة في الغدر بالأحبة ومناصبتهم العداء بأسلوب حربائي كريه؛

فهو (كائن بلا وجه ولا عنوان، يسعى إلى شخصيات الرواية بلا رجل، يراها ولا تراه،

فهو عدوها الذي لا يقهر، إذ تمنحه الأشياء والأمكنة والأزمنة في رواية المرافئ السبعة هويته وأبعاده،

بل إنها تقيم له احتفالات وطقوسا شعورية أو لاشعورية جماعية.لأنها بمعنى ما تتواجد به ومن خلاله،

وهكذا يبدو الموت هو ذلك البطل الثابت بوجهه النقيض الآخر الذي هو سليم الهاشمي، فليس غريبا بعد هذا أن نجد الذات الساردة تعتبر الموت في بعض محطات الحكي هو القضية الجوهرية في الحياة[1].

3-2:الموت يغتال الأم:

لم يولد البطل سليم الهاشمي بعيدا عن الأم، ولذلك فهي سبب مكين لوجوده. بل إنه ليعترف بأن الأم منحته الحياة مرتين؛ وفي كل مرة تعرّض نفسها للموت من أجل منحه الوجود والحياة، المرة الأولى حين ولدته، والمرة الثانية حين ألقت بنفسها في غيابة البئر من أجل انتشاله من الغرق وهو طفل صغير.

والواقع أن هذه الأم الفريدة منحته الحياة وعرضت كيانها لحراب الموت مرات ومرات، برائحتها وشالها وذكرياته معها وقد رافقته إلى مرافئ منفاه؛ فالأم هي تاريخ وجوده وبطلة حياته وخضرة منفاه. ولذلك فهذا الموت الذي غدر بها في الظلام ذات لحظة جنائزية، بعيدا عن رائحة الابن الجريح المغترب، إنما غدر بجسدها المغموس في المسك والخزامى.

أما الأم/التاريخ والروح الخالد،

الأم/الكينونة والمجد،

---

[1]- يقارن بالصفحة 84

الأم/الميلاد والطفولة والنضج والاكتمال،

الأم بأبعادها الحقيقية والجوهرية تلك لبثت فوق الموت وأعلى وأكبر من كأس الموت وسذاجته.

ولذلك، ومع حدث اغتيال الأم من قبل شخصية الموت؛ تنفتح بصيرة سليم الهاشمي على أبعاده الجوهرية والوجودية الخفية.يمسي الموت بطلا مختلفا عن كل الأبطال المتواجدين في مجرات الحكي.يمسي متمترسا في خاصية الاختلاف والتفرد تلك، حتى يفضي إلى قدره الحقيقي الذي لا لون له ولا رائحة. هكذا تتأكد قصة الموت وحقيقته في نسيج السرد لتصبح مختلفة عن جميع قصص الحياة1.

وعند هذا الحد لا نستغرب حين نكتشف أن البطل سليم الهاشمي- ومع لحظة اغتيال الأم من قبل الموت الغادر- يصبح عاريا من أية حماية. وتتحول ثغور ذاته مفتوحة أمام سنابك الموت الخفية. لكن هذا المنعطف الدرامي في تقديري، من بين ما يمنح رواية القاسمي زخمها الثقافي والفلسفي، إذ عند مرحلة العراء وانعدام الإحساس بالحماية تحديدا، نرى شخصية سليم الهاشمي تلوذ بتعويذات الخلود ودرع المواجهة الحق. نراه يلوذ بشال الأم ورائحتها الأبدية، نراه يتسلح بحفنة التراب وكبريائه؛ ليحتمي بهما – ضدا على طغيان الموت – ليعلو تاريخه على وهم الفناء الغاشم واستيهاماته،.

وبما أن الأمر هو بهذا التركيب الفني والفلسفي المميز، فلا غرابة أن يؤول وجه الموت - وتقاسيمه وظلاله ووظائفه الأثيرة- مع كل ذلك إلى أن يصبح أليفا لدى وجهه الآخر سليم الهاشمي. بل إن رفقته العريقة له تمسي في وجدانه ومساره الخاص حقيقة أشد وضوحا من رحلته الوجودية المبثوثة في واقع الاغتراب ذاته. مما يمكنه من إقامة حالة مخصوصة من الخلود بإزاء هاوية الفناء.

3-3:**الوجه الآخر لبطولة الموت:**

كانت لحظة اغتيال الأم عبورا رؤيويا عظيما حصل لشخصية سليم الهاشمي. وبها امتلك مساره الخاص لممارسة البصر الحديد إلى بطولة الموت وهويته الخفية في نفس الآن. اكتشف ساعتئذ أبعادا تكوينية عريقة لشخصية الموت لم تكن واضحة لوعيه ووجدانه من قبل.

ولعله بتأملنا لبعض مقاطع السرد الأساسية، تنكشف لنا الصورة الجديدة للموت بطلا وقد شخصت باغتيال الأم في وعي سليم الهاشمي:

أ: أصبحت حقيقة الموت/البطل، ممتلئة بالتناقضات والغموض؛ إذ بقدر ما هو رمز للفناء والغدر لدى شخصية سليم الهاشمي، بقدر ما يصبح بشكل مباغت سيرورة جديدة لحياة جديدة للروح. وإنه لَتناقضٌ فاضح أصبحت حقيقة الموت تسبح في تفاصيله؛ ولابد أن هذا التناقض في معنى الموت وحقيقته- يعتقد سليم الهاشمي- ناتج عن الإبهام والغموض اللذين يتصف بهما الموت ذاته2.

ب:أن حقيقة الموت الخفية كانت منذ البدء كامنة في فراق الوطن ورائحة تربته الزكية، لكنها تتأكد أشد ما يكون اليقين بفراق الأم، فموت الأم في العراق نوع من موت البطل سليم الهاشمي في منافيه

[1]- يقارن بالصفحة 156

[2]- يقارن بالصفحة 159

السبعة. ويا ليته لم يغادر العراق ولم يبتعد عن مجرّة الأم وفلكها المنير؛ إذن لعلا باسقا على مشيئة الموت وإرادته، لأن هذا الأخير يوجد ويتكاثر ويستقوى خارج محرّة الأم وأفلاكها المنيرة.

ج: على أن الموت بطل عابث لا تنسجم شخصيته العابثة مع شخصية سليم الهاشمي المغرقة في الجدية؛ يقول في هذا السياق:

" ولكن جديته لا تنسجم مع عبثية الموت،

فالموت لا يكشف عن جوهره إلا لعابث مثله1.

د: الموت بطل مفرد يقيم في صيغة الجمع، الأولى أنه بطل متعدد الهويات أو الأقنعة، لنستمع إلى الذات الساردة وهي تخاطب شخصية الموت قائلة:

"لا أيها الموت،، لستَ واحدا،

فأنت تداهمنا متنكرا بأشكال متعددة مثل ساحرة لعينة،،

لا أيها الموت،،لستَ واحدا،،

تمنيت لو كنتَ واحدا تدرك جميع الناس قدرا محتوما في عمر واحد، ووقت واحد، وطريقة رحيمة واحدة؛

ولكنك لا تنفك تبرهن على قسوتك وجورك وخداعك،"2.

ه: الموت بطل بهوية عراقية؛ سوى أنه كائن جوّال في ربوع التاريخ العربي؛ فمن سومر إلى فلسطين إلى مصر إلى الجزائر إلى المغرب؛ وهكذا فالموت على غير عادته، مصدر غريب لطرب سليم الهاشمي؛ إذ هو خالق الحزن والوحدة؛ ما دام (الحزن والوحدة يطربانه، يفجران وجدانه، ويضرمان رغبة الكتابة في أعماقه،،)3.

4:وأخيرا، وليس آخراً:

بعد غياب مضاعف متبادل؛ بين شخصية الأم وشخصية سليم الهاشمي؛ يصبح أفق تحصين الذات من الموت رهينا بتعويذة الكتابة. الكتابة التي اكتشف البطل أنها لغة المقاومة الفريدة ضد غدر الموت ولعنته. لنستمع إحدى تراتيل سليم الهاشمي وهو يقول:

"أواجه الموت بالكتابة،

فأنا شهرزاد التي تحكي لتحيا، وتسرد من خيالها ما قد يؤجل الموت ويبطئ الزمن،

أنا الكاتب الساحر الذي يحوّل حجارة الحاضر إلى ذهب الماضي لينعم بالمستقبل،،"4.

ومن الواضح من خلال التأمل؛ أن لا هوية لهذا المستقبل سوى في كونه عودة إلى رحم الأم والولادة من جديد. إن الأم هي نقطة الضوء البعيدة التي تزن خطوة البطل في طريق عودته المظلمة إلى وطنه. الأم

[1]- يقارن بالصفحة 160
[2]- يقارن بالصفحة 161
[3]- يقارن بالصفحة 163
[4]- يقارن بالصفحة 163

لازمة أبدية في السّلم الروحي للبطل سليم الهاشمي. وبما أنها تسكن قلبه وقد رحلت في نفس الآن، فمن الطبيعي أن يكون الموت بطلا مقيما في قلبه وكينونته مثلما إقامة الأم.

هكذا يُؤوَّل الموت/البطل في رواية (مرافئ الحب السبعة) موشومًا بخصائصه الرؤيوية الفريدة:

فالموت بمعنى ما بداية الرحلة إلى الوطن الأم .

والموت بمعنى ما هوية للبطل سليم الهاشمي تسعفه في مرحلة من المراحل الدقيقة على استعادة الوطن ومعناه:تاريخا وواقعا.

والموت من هذه الزاوية بطل وجودي يستلهم وجهه الآخر سليم الهاشمي ويعمّق كينونته وجذوره، ليخلّصه من اغترابه التاريخي آخر الأمر.

ولعل مما يمنح بطولة الموت جمالية درامية مميزة، في هذا السياق، أن هذا الخلاص الوجودي في رواية المرافئ لا يتم سوى بشغف استعادة الأم؛لأنها مهرته الأصيلة للعبور إلى وطن بلا قتلة ولا طغاة. فالموت بهذه المعاني كلها؛ بطل لإزاحة أقدار الفناء والانتهاء والتآكل الفردي والجماعي للكينونة العربية. وهكذا يتحول الموت بطلا لإزاحة الموت ذاته.،

القصدية وسلطة المؤلّف في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

دة. حمو الحاج ذهبية
جامعة تيزي وزو - الجزائر

لا يوجد من يجهل سلطة الرواية وأهميتها في كل الثقافات بتعدد أشكالها ووظائفها المقدسة أحيانا، فهي غير منفصلة عن التجربة الإنسانية، إذ رافقت الإنسان منذ الأزل معبرة عن أفراحه وأحزانه ومخاوفه، وأصبحت كاشفة عن تطوره حينا وعن تجذره في التاريخ أحيانا أخرى. إن الرواية بحر يحاصر الإنسان من كل جانب، وفي الآن ذاته هي روحه التي يصبّ فيها أحلامه وآماله ومكبوتاته، ونظرا لهذه المكانة غير الزائلة ألفنا الرواية قابلة للدراسة من جميع جوانبها: البنوية، والأسلوبية، والسميائية، والسردية، والتداولية... إن دراسة الرواية التي اتسع نطاقها ابتداء من القرن الماضي في توجهات متعددة: أدبية، لسانية، أنثربولوجية، نفسية، واجتماعية شكلت اليوم مجالا مكتملا متبلورا في السردية أو ما عرف بعلم السرد **La narratologie**.

إن مختلف المقاربات السردية تعود إلى تصورين ممكنين: السرد في حد ذاته، أو إلى مسار تكونه، حيث كان النص هو الهدف والغاية. يعكس التصوران التاريخ الحديث للعلوم الإنسانية ابتداء من البنوية بريادتها منذ 1970، إلى الانطلاقة الموازية للتداولية ومختلف التيارات التفاعلية التي تحيل إلى ضرورة اعتبار الذات المتحدثة والسياق (بمفهومه الواسع) الذي يتحقق فيه الكلام.

إن كلا التصورين حول علم السرد ناجمان عن نوع الرواية التي ترتبط به، وفي سبيل الإيضاح يمكن التمييز بين الرواية المكتوبة والرواية المنطوقة، تقول مارتي لافوري :"لم يختلف هذان النوعان من حيث بنيتهما العميقة، فإن المكتوب يزيل جزء كبيرا من علامات بنائه، في حين يبرز المنطوق تكرار الصياغة المتواصلة التي يتكون من خلالها عبر الزمن"(1)، والرواية المكتوبة باعتبارها نتاجا كاملا يثير الانتباه إلى بنيته الشاملة، بينما تنقل الرواية المنطوقة اهتمام المستمع إلى البعد السياقي للعمل السردي، وهذا يعني أنه من الممكن دائما ، ونظريا على الأقل تبني إحدى الناحيتين لدراسة أي نوع من الرواية.

وإلى جانب ما تتميز به الرواية من معالم ومزايا، يعد السرد من خصوصيتها بامتياز، فتحدده كارول تيسي بقولها:" إن السرد تركيبة خيالية ، تشتمل على مجموعة الأحداث الخيالية، فالسارد يضع

[1]- Marty, Laforest, Autour de la narration, les abords du récit conversationne, Nuit blanche éditeur, Paris 1996, P 14.

الأشخاص ويحدد أدوارها"(1)، فالسرد يسمح بالنظر إلى الفعل الإنشائي في كيفية تشكله، وإلى من يتوجه إليه خطاب السارد، والآثار الإنجازية الناتجة إزاء المتلقي...وهي القضايا التي لا يمكن لرواية ذاكرة الجسد الانفلات منها، إذ هي مثل أية رواية من الروايات تتجاذبها الشخصيات التي تتناقل الأحداث بلغة مفعمة بكثير من الأحاسيس والمجاز.

والروائية "أحلام مستغانمي" غنية عن أي تعريف، لقد أعطت للرواية الجزائرية إلى جانب روائيين آخرين بعدا جماليا مفعما بطاقة إيحائية لا مثيل لها، وبعدا لغويا يتجاوز حدود الحقيقة المألوفة في بعض الكتابات. والرواية الجزائرية مثل كلّ الروايات التي ربطت نفسها بالواقع والإيديولوجية، وفي الحقيقة هما طرفان مترابطان، فلا يوجد إيديولوجية غير منبثقة من واقع محدّد، ولا واقع يعيش دون إيديولوجية تتحكم فيه وتقود نظامه وتقيّده. اعتمدت أحلام مستغانمي على لغة لا يتم إدراكها بشكل مباشر، إنّما عن طريق الإيحاء والمجاز، وهي استراتيجية متميّزة عن استراتيجية التصريح، إذ تتأسس على التلميح بالإلمام بمقامات الخطاب ومكوناته الدّاخلية والخارجية، وبمقاصد المؤلف الموجهة للعمل الفنّي والموجهة للخطاب السردي.

ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار القصدية **l'intentionnalité** من أسس قراءة العمل الروائي، لأنها جزء من الجهاز التلفظي، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالشخصية المتحدثة (الذّات المتحدثة)، وبالزمان والمكان، وبالمتلقي (القارئ)، وبالمحتوى ...وإن حدث تأثير بين هذه العناصر، فإنّها تبرز بشكل خاص في علاقة الشخصية بالقصدية التي تتحكّم في توجيه النّص الروائي وتحدّد طبيعته.

إنّ القصدية ليست بعملية عرضية في حياة الإنسان، ولا يتوقف حضورها عند نقطة القصد **l'objectif** أو الغاية، وإنّما تنغرس في عمقه، وتتبوأ مكانة عظمى في توجيه الذّات الإنسانية لتصبح جزء أساسا منها، ذلك لأنّ القصدية تجمع بين الوعي واللاّوعي. وهما جزءان لا ينفصلان في تحديد هوية الروائي أو المؤلف، يقول طه عبد الرحمان : « الأصل في الكلام القصد»(2)، فكل كلام مشدود إلى قصدية محدّدة المعالم بالنسبة للمرسل أحيانا، وغير محدّدة المعالم بالنسبة للمتلقي (القارئ) أحيانا أخرى.

ينقل النّص الروائي قصدية معيّنة، لها صلة بالواقع وبعوالم جديدة من الانزياح والرؤية لا يكشف الحجاب عنها إلا بمعرفة النصّ الروائي، ومعرفة الخلفيات المرتبطة بالمجتمع الجزائري، بتاريخه المرير، وآثاره الباقية والمتحكمة في مستقبل الإنسان الجزائري، وفي أحلامه، دون تجاهل أنّ رواية «ذاكرة الجسد» تنبعث من قصّة حبّ مرتبطة بجسد مقهور، يترحزح بين الأحلام والواقع، الأحلام التي تؤدي بـ «خالد» البطل إلى التشبّث بطفلة، ثم بامرأة، والواقع الذي يخضعه لتحمل آثار الوطنية والجهاد في سبيل الوطن، يوم كان الوطن أغلى من الجسد. فهو الذي يقول:" خمسون سنة من الوحدة، نصفها تماما ما يمكن أن أسميه " السنوات المعطوبة" تالك التي قضيتها بذراع واحدة مشوّه الجسد

---

[1]- Carole, Tisset, Analyse linguistique de la narration, Sedes/Her, Paris 2000, P 62.

[2] - طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب 1996، ص 103.

والأحلام"(1)، ويقول أيضا :" ولقصتك معي عدّة بدايات، تبدأ من النهاية غير المتوقعة ومع مقالب القدر... وعندما أتحدث عنك ...عمّن تراني أتحدّث؟ أعن طفلة كانت يوما تحبو عند قدمي...أم عن صبيّة قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي، أم عن امرأة تكاد تشبهك..."(2)

ومن استراتيجية الكاتبة في هذه الرواية الانطلاق من النهاية، فالفصل الأوّل منها يبدأ في النقطة الأخيرة، وهكذا سردت الأحداث باستهلال حول وصف المكان الذي هو قسنطينة، والقصد من ذلك وضع المتلقي (القارئ) في قلب الحدث، لأن قسنطينة هو المكان الذي تنبعث منه الأحداث وتعود إليه، ويظهر ذلك في (3):

"أتريد قهوة ؟

يأتي صوت عتيقة غائبا، وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري معتذرا دون اعتذار، على وجه للحزن لم أخلعه منذ أيام.

يخذلني صوتي فجأة

فأجيب بإشارة من رأسي فقط

فتنسحب لتعود بعد لحظات بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق وفناجين، وسكرّية، ومرش لماء الزهر، وصحن للحلويات.

في مدن أخرى تقدّم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت بجواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر.

ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كلّ شيء".

إلاّ أنّ الرّاوي سرعان ما يختفي ليترك صوته يتحدث بصوت المبهم الغائب، ومن نبرات صوته وتعابيره التي تجعله منفصلا عن الآخرين، نكشف عن معاناة الرّاوي «خالد» الذي لم يهبه وطنه أي شيء، في حين وهبه هو ذراعه ممّا جعله ناقصا مختلفا عن المجتمع لا يعيش إلاّ من خلال حافة الفنّ (الرسم)، فهو بحاجة إلى شيء يتشبّث به، فوقع حينئذ التباس بين المرأة بحبّها والمكان الذي يعيده إلى ذكريات مريرة مؤلمة، والحالتان كلتاهما مشدودتان إلى اليأس الأبدي.

اليأس الأبدي

الحبّ والمرأة ← | → قسنطينة (عدم العيش فيها بكامل جوارحه)

عدم الحصول على المرأة التي أحبها منذ سنّ المراهقة

(وكأني أفسح مكانا لك) | (أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكانا لفنجان القهوة)

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موقم للنشر، الجزائر 1993، ص362.

[2] - نفسه، ص 48.

[3] - نفسه، ص 12.

إن كل من يقرأ الرواية يحس بإحساس "خالد" البطل، ولاسيما من عايش الأحداث نفسها، فالكاتبة قدمت صورة تتطابق مع صورة القارئ، وهو ما يدعى بـ القارئ المتعاون(1) Lecteur coopératif، وبذلك تكون صورة السارد الذي هو "خالد" متطابقة لصورة المتلقي المروي له الذي يوجه إليه السرد. مثل هذا التوجه نجده في حكايات "ألف ليلة وليلة"، إذ تمثل شهرزاد السارد ، بينما يمثل الأمير المتلقي، شهرزاد تروي ، والأمير لا يأخذ الكلمة أبدا رغم أنه المتلقي القوي شأنا وعظمة، ففي أية لحظة يحس فيها الأمير بالضجر لا يتهاون في قطع رأسها، والشأن نفسه بالنسبة للقارئ الذي ينقطع عن القراءة في حالة ملله وضجره، وفي الآن ذاته هو قتل للسارد الذي لا يعيش إلا من خلال الخطاب المقروء.

لقد كونت الكاتبة أحلام مستغانمي فكرة حول القارئ الذي يوجه إليه النص، وهي بذلك تكتب لمتلق خيالي تتصوره أو تفترضه، وتوجه إلى قارئ متعاون عناصر للاستنتاج بهدف مساعدتها على بناء المعنى، فالقارئ يتقاسم كل المظاهر المعالجة في الرواية من حب للوطن، وحب المرأة، والشفقة على إنسان ناقص جسديا، ويمكنه تجاوز هذه العوالم باعتبار إنية استقبال الخطاب الأدبي المتغيرة المنفلتة من معارف السارد، ومن هذا المنطلق يمكن للمتلقي والمروي له العمل سويا، لأن هذا الأخير يشارك في خيالية السرد ، وبإمكانه الكشف عن مقاصد الكاتبة الأولية على الأقل.

إنّ قصدية الكاتبة في عودتها إلى الماضي حاضرة في كلّ ملمح من ملامح الرواية. فهي حاضرة في الحلي، وفي اللّوحة، وفي البيت، ومنطقة قسنطينة ذاتها، وهي كلها تحيل إلى حالة مرتبطة بمكان له أهمية كبيرة في نفسية الرّاوي «خالد»، والقصد من استعادتها هو ربط الإحالات الزمنية بالأفعال والأقوال، فالمكان الغائب لا ينقرض من الذّاكرة، فهو بارز في لوحات «خالد» ، وفي وسيلة أفضل من ذلك عبر المرأة التي أرادها أن تجسّد الوطن، والحرية، والماضي، يقوا خالد :" ...كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين ويدي ترسم جسرا آخر ووادا آخر لمدينة أخرى. وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال ...لاغير، وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه ...وإنما ما يسككننا"(2) .

ولو بحثنا في الجانب الإدراكي والتصوري للدلالة، فإنّنا نلحظ انحياز اللّغة إلى الإيحاء والابتعاد عن السردية المباشرة، ممّا يقتضي الحديث عن النّص الغائب(3) le texte absent أو التناص الذي استعانت به الكاتبة، فقد قامت في كثير من المواقع باستحضار كلمات من القرآن، وأقوال لشخصيات شكلت بها نسيجا سرديا أضفى على الرواية حلّة جميلة، يقول الرّاوي(4) : «...فتعبر قشعريرة غامضة جسدي، وأنا أتذكر في غفوتي أوّل سورة للقرآن، يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمد لأوّل مرّة، فقال له إقرأ، فسأله النبي مرتعدا من الرهبة... «ماذا أقرأ ؟» ، فقال له جبريل: إقرأ باسم ربك الذي خلق ... »، ويقول في موقع آخر:" كان سجن "الكديا" جزء من ذاكرتي الأول التي لن تمحوها الأيام. وها هي

---

[1] -Carole, Tisset, Analyse linguistique de la narration, P 62.

[2] - ذاكرة الجسد، ص183.

[3] -محمد عزام، النص الغائب، **تجليات التناص في الشعر العربي**، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص09.

[4] - ذاكرة الجسد، ص71.

الذاكرة تتوقف أمامه وترغم قدميّ على الوقوف..." (1) ، ويقول أيضا :" كان هذا حال "نيتشه" يوم أحب"(2) ، وهذا إقرار على أن الأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين(3)، والنص لا يتشكل إلا بوجود نصوص أخرى، سابقة ومعاصرة له، بمعنى أنه لا ينشأ من عدم، فهو يتغذى من عدة مشارب، وتتداخل فيه مكونات أدبية وثقافية، واجتماعية متنوعة.

وفي حقيقة الأمر، كثيرا ما يطرح السؤال حول وجهة قراءة الخطاب الروائي، فهل يقرأ من أجل مضمونه ؟ أو يقرأ من أجل شكله ؟ إنّ عدم الفصل بين هذين الجانبين يفضي إلى جمالية القراءة التي تنطلق من اللّغة وتنتهي عندها.

والوصول إلى قصدية الكاتبة بالاستناد إلى جمالية القراءة يقحم أدوات إجرائية من آليات معرفية اجتماعية إلى آليات لغوية تسمح بالقراءة بين السطور وتجاوز القصد الوارد إلى التمخض في قصدية غامضة المعالم تتقاسمها أحاسيس كثيرة من حبّ الوطن، ومن الحب الحقيقي، وحتى اليأس، ومن حبّ اللّغة العربية التي بوساطتها يمكن تجاوز أفق انتظار القارئ، فيمكن الحديث عن التدفق اللّغوي الذي أشار إليه محمّد تحريشي في قوله : "وأمدت تجربة عبد المالك مرتاض السردية الجزائرية من خلال نصيّ : "الخنازير وصوت الكهف" بتدفقات لغوية وبناءات جمالية جعلت الرواية الجزائرية تنفتح على عالم أرحب، فلم تعد التجربة عملية تقنية بقدر ما هي إنتاج لنص لغويّ متميّز تتدفق فيه اللغة تدفقا سلسا تتلاحق فيه الأفكار وتنتصر عليها"(4) .التدفق الذي يتأسس على الجانب المجازي، وباستغلال إمكانات اللغة العربية من حيث خصوصياتها الثرية مقارنة باللغات الأخرى.

ومن هذا الجانب يمكن أن يتحرّر العمل الروائي الإبداعي من قيد الكتابة المبدعة، وتفرض اللّغة سلطانها، وذلك بالابتعاد عن أشكالها النمطية المعروفة، والتّحرّر من قيود البنية اللّغوية السطحية، وبالمحافظة على إديولوجية الخطاب الروائي التي تعكس مستويات التفكير عند قارئ ينطلق من الوعي التام باللّغة وبمكنوناتها، وبهذه المعالم يمكن أن تنشأ علاقة وثيقة بين القارئ والرواية من حيث إسهامه في الإبداع.

وباعتبارها عاملا للنشاط اللّغوي الذي يتحقق في النص التجريبي، فالكاتبة مسؤولة عن كافة العمليات التي تقدم للرواية شكلها النهائي، ومما يبدو فإن أحلام مستغانمي هي المقررة الوحيدة حول الموضوع، فهي التي اختارت انطلاقا من استراتيجية محكمة اللغة الملائمة للحالة التواصلية التي ربما تعكس حالتها الحقيقية، فمثلما يقول جون بول برونكار J.P.Bronkart :" إن المؤلف هو الذي ينظم أنواع الخطاب ويصنفها، وهو الذي يسير مختلف الآليات النصية"(5). وإذا تعلق الأمر بالنتاج اللغوي أو

[1] - نفسه، ص 378.
[2] - نفسه، ص 211.
[3]- محمد عزام، النص الغائب، **تجليات التناص في الشعر العربي**، ص 09.
[4]- محمّد تحريشي، **أدوات النّص**، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2000، ص 6.
[5]-J.P.Bronkart, Activité langagière, textes et discours, pour un interactionisme socio-discursif, Delachaux et Niestlé, Paris 1996, P 318.

النصي، يبدو مفهوم المؤلف مصادفا للتعريفات التي تقدمها القواميس من قبيل:" المؤلف هو ذلك المسؤول"، أو "المؤلف هو مصدر النص"، فهل تعني المسؤولية السلطة في حد ذاتها؟

يبقى السؤال مطروحا سواء عند ديكروDucrot أو جيرار جينات Genette وغيرهم ممن بحثوا عن إنية أخرى لتحديد المسؤولية التلفظية لنص ما، وأرجعوها خصيصا إلى المتلفظ والراوي، وبذلك تطرح إشكالية من المسؤول؟ ولماذا الخروج عن المفهوم الأولي" المؤلف هو مصدر النص". ومن ثمة يبقى ما يدعى بـ "المبدع" الذي ليس بمسؤول عن التلفظ. فمن المنظور السلوكي والعقلي، فإن المؤسسة الإنسانية التي شكلتها الكاتبة أحلام مستغانمي هي أساس وجود النص الروائي، في حين مسؤولية النص وفي حدود ما يكون البعد السلوكي للعمل اللغوي عرضيا، فإنها لا تميز إلا البعد العقلي. عندما بدأت الكاتبة عملها الروائي سلطت على القارئ مجموعة من الآليات حيث نلمسها في مجموعة المعارف وفي شبه مجموعات من التمثلات*1 المرتبطة بالسياق الفزيائي والاجتماعي، إلى جانب مستوى الموضوع، تتشكل هذه التمثلات في إطار التفاعل مع أعمال أخرى ومع خطابات الآخرين(سبق وأن أشرت إلى ذلك). وهذا ما يفضي إلى الحديث عن علاقة الرواية بالواقع، وعلاقتها بالسياق الفعلي.

الرواية والواقع

حتّى يتمكّن الخطاب الروائي من إيصال معناه إلى المتلقي، فإنّه لابد أن يستعين بمجموعة من المعايير والمواضعات والاتفاقات التي يدركها المتلقي ويتقاسمها مع المؤلف، ممّا يفضي إلى خلق وضعية سياقية مشتركة تسمح باستيعاب المحتوى الذي يلتقي عنده المخاطب والقارئ ومنه افتراض فكرة التواصل بينهما، وهو ما يسمه إيزر فولفكانك Iser wolfgang بالسجل النّصي*(2) le repertoire du texte ، ففي رواية "ذاكرة الجسد" يفترض من المتلقي تقاسم الكثير من الملامح من آثار الاستعمار الأبدية، وتصوّر الحياة الوحشية التي فرضها المستعمر والتي أدّت إلى فقدان الأهل وأغلى من ذلك فقدان عضو من أعضاء الجسد، ثّم تقاسم فكرة الحنين إلى الوطن، وإلى الأم، دون نسيان شعلة الحب باعتبارها مظهرا أساسا من مظاهر الشعور الإنساني، إلى جانب ذكريات أخرى لا تنفصل عن الشخصية الإنسانية باختلاف طبيعتها وأمزجتها، فيمكن الحديث هنا عن تقاسم سياقات متعدّدة من ثقافية واجتماعية، وتاريخية، وإنسانية.

ومهما تعقدت العناصر المكونّة للسجل النّصي - وهي عناصر دقيقة يمكن التعرّف عليها-، فهي التي ترجعنا وتربطنا بخارج النّص، ولكن دون تجاهل أنّ رواية " ذاكرة الجسد" لا تنقل هذه

---

*- فسواء تعلق الأمر بالمفهوم، أو بوجهة النظر، فإن هذه التمثلات الكائنة عند المؤلف ذاته تفاعلية في الأساس، وذلك في حدود ما تقحم تمثلات الآخرين في مواصلة لمواجهتها، والتفاوض معها. أنظر: J.P.Bronkart, Activité langagière, textes et discours, P 319.

* - إنّ السجلRepertoire بمفهوم إيزر هو الجزء المكوّن للنّص الذي يحيل إلى ما يقع خارج النّص. ينظر
1 – Iser, wolfgang, l'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit par evelque sznycer, pierre Margada éditeur, Paris 1985,P 128.

*- لقد هيمن البعد الاديولوجي على الخطاب البلاغي العربي، بينما هيمن البعد التعليمي على الخطاب البلاغي الغربي – أنظر : د. اسماعيل شكري، **في نقد الصورة البلاغية مقاربة تشييدية**، (مجلة عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس 2009، ع3، ص 131.

المواضعات والمعايير إلى داخلها كما هي موجودة، وإنّما أحدثت عليها الكاتبة تغييرات بارزة من حيث المكوّن اللّغوي، ذلك أنّه يمكن تمثيل البناء الخطابي في مثل هذه الخطابات في شكل مستويات، إلاّ أنّ المستوى الأخير الظاهر للعيان هو ذلك المستوى المجازي الجميل الغالب على الرواية من أوّلها إلى آخرها، وكأننا في شتاء قارس لا تهمنا أنواع الأقمصة والفساتين، وإنّما يهمنا، عددها وكذا الفستان الأخير الذي سنظهر به أمام النّاس، فأحلام مستغانمي اجتازت كلّ هذه المستويات وركبتها بإحكام لتظهر لغتها المنزاحة والشاعرية غير خاضعة لحدود التصريح في أغلب الأحيان، لأنها نابعة من قصدية مرتبطة بإديولوجية محّددة * يمكن أن نطلق عليها القصدية الإديولوجية.

ويمكن الحديث عن ارتباط القصدية بالاستراتيجية، فهذه الأخيرة بمفهوم روبرت هوليث لا تقوم فقط بتنظيم مكّونات النّص الروائي، بل تقوم أيضا بتنظيم شروط التواصل (1)، أمّا إيزر فينظر إليها لا من حيث مجرّد تأثير يمارسه النّص ولكن من حيث هي عملية تسبق بناء النّص وتشكيل معناه (2).

وبذلك، فإن الاستراتيجيات أو القصديات النّصية تؤلف بين وظيفتي تنظيم عناصر السجل النّصي بكل ما يمكن أن يثيره من إحالات مرجعية، ثمّ وظيفة تنظيم شروط التلقي والتواصل، فدور القارئ يظهر من خلال التنسيق بين العناصر النّصّية، وبذلك لا تتكفّل الاستراتيجية بهاتين الوظيفتين، وإنّما تترك مجالا للقارئ الذي يسهم في تشكيل المعنى، وهنا يمكن التمخض إلى القراءة المنتجة التي تسمح للنّص الروائي بأن يعيش طويلا في الزمان والمكان، وهو الإحساس الذي ينتابنا كلّما قرأنا "ذاكرة الجسد". نظرا لتلك الدلالات المتولّدة مشكلّة تفرعّات بدايتها القمّة أو الثمرة في حين يعود أصلها إلى الأرض التي غرست فيها والعناصر الأولية التي تحافظ على حياتها، ففي هذا الصدد نستحضر هذا المثال: " آه...أيتها الكاذبة الصغيرة، ...أعذب الكذب كان كذبك، وأكثره ألما كذالك...أنت لن تبوحي لي بشيء، ربما لأنك أنثى تحترف المراوغة... كنت تريدين فقط أن توهميني أنك لم تعودي تلك الطفلة التي عرفتها...في الواقع...كنت فارغة، وكان كذبك في مساحة فراغك، وإلا ما يسرَ تعلقك بي، ولماذا كنت تطاردين ذاكرتي بالأسئلة، وتستدرجينها للحديث عن كل شيء، ولماذا كل تلك الشراهة للمعرفة، كل تلك الرغبة في مقاسمتي ذاكرتي وما كرهت من أشياء...أكانت الذاكرة عقدتك؟"3 فقد تولدت عدّة دلالات انطلاقا من فكرة الكذب التي أزعجت خالد وتسببت في آلامه، وأصبحت فكرة الحب لعبة نهايتها الزوال.

إننا ننظر إلى «ذاكرة الجسد» من حيث هي قصّة حبّ ذي النهاية الحزينة والمؤلمة، وفي حقيقة الأمر ليست إلا فرعا من الرواية، إذ هيمنت الذكريات والماضي العصيب على الرواية بكاملها، فالماضي هو المتسبب الرئيس في فقدان ذراع «خالد» البطل، وبه يواجه الحبّ والمستقبل والغربة... وكلّ قراءة تضفي على الرواية دلالة معينة استعانة بأدوات وآليات تبقي النّص الروائي مشحونا بطاقات هائلة لا تتصور، يقول محمد عزيز عدمان : «القراءة المنتجة التي تستثمر أدوات التحليل الأسلوبي وتصطنع

---

[1] - روبيرت هوليت، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، كتاب النّادي الأدبي الثّقافي بجدّة، رقم السلسلة 97، ط1، المملكة السعودية، ص 211.

[2]- Iser. wolfgang, L'Acte de lecture, p162.

[3]- ذاكرة الجسد، ص 146-147.

وسائل التشخيص تبقى قراءة ممتدة في الزمان والمكان لا يعتروها ضعف، ولا يخالطها وهن، لأنّا تستأنس بالإتباع، وتستسلم للسماع وتقتنع بالمعطى الثابت، لكنّها قراءة يحكمها الإبداع، وتوجهها الرغبة في اختراق المجال اللفظي اختراقا يتيح ضروبا من الفهم والإدراك... » (1).

إنّ اللّغة في «ذاكرة الجسد» لغة إيحائية أدبية مفعمة بالدلالات التصورية، تركت للقارئ مجالا لاستنطاق مكنوناتها وتأويل مقاصدها، وإن كانت قريبة من حيث الأشكال، فإنّها بعيدة من حيث المحتويات والمضامين، فلا نكاد نقرأ سطرين إلاّ وجدنا مجازا، وعلى سبيل المثال قول الراوي: «كنت لوحة متقلبة الأطوار، متعدّدة الألوان ... واصلت رسمها يدّ الأقدار، وكنت أتلّذذ بوضعي الجديد ذاك وأنا أتحوّل من صاحب ذلك المعرض، إلى لوحة من لوحاته لا أكثر.»(2) وقولها أيضا : «ها هو ذا القلم إذن ... الأكثر بوحا والأكثر جرحا» (3)، « وها هي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها» (4)، و «أكتب إليك من مدينة ما زالت تشبهك، وأصبحت أشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخرا معلقا هنا» (5).

لقد انمحت الكاتبة في هذا الخطاب الروائي، وتركت المجال للرّاوي (خالد)، وهي في الأغلب ميزة الرواية، ففي أثناء كتابتها يحدث انفصال بين المؤلف الحقيقي والرّاوي، يقول أونج والترج في إحدى مقالاته : «إن الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلفه» (6)، إلا أنّ المنحى الاديولوجي لا يتلاشى، وإنّما تتحكم فيه الكاتبة من بعيد وتنقله بطريقة غير مباشرة إلى القارئ الذي يصل إليه وإلى عتباته بتوفر آليات التأويل، يقول محمّد عزّام في هذا الصدد : «أصبح المنظور الاديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحديد، وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ واحتماله أكثر من تأويل»(7)، فالمنظور الاديولوجي يتقاسمه كلّ من المؤلف والروائي والقارئ، وربما شخصيات أخرى من العمل الروائي، ممّا يبرز تلاشي سلطة المؤلف وظهور الحرية والاستقلال الفردي، وذلك يعني سلطة القارئ*، الذي تمنح له سلطة القراءة والتأويل، والمشاركة في الوصول إلى القصديات الواعية وغير الواعية في بعض الأحيان.

لقد سمح لنا المقام بالنظر إلى الشخصية في النص، من حيث توزع الضمير (هو)، وبتبني فكرة رولان بارث الذي يقول :" الحديث عن الذات بضمير الغائب هو نمط من الحياة". ذلك أننا كثيرا ما

---

[1] - عزيز محمّد عدمان، **حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النّص الأدبي**، (مجلة عالم الفكر)، المجلد 37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس 2009، ع3، ص 76.

[2] - ذاكرة الجسد، ص 147.

[3] - المرجع نفسه، ص14.

[4] - المرجع نفسه، ص 14.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] - أونج، والترج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، (مجلة عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت 1994، ص 157.

[7] - محمد عزّام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة في نقد النقد** -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 165.

* كان المؤلف في عهد المشافهة يقوم بوظائف عدّة من إرسال وشرح وتفسير وتوظيف أدوات تسمح بفهم النّص، بينما في عهد الكتابة أصبح للقارئ دور أعطى للتأويل مكانة رهيبة، أنظر : خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008، ص 280.

نكلف أشخاصا أخرى لتتحدث عنا، خوفا من الكشف عن ذواتنا، وفي الآن ذاته هو هروب عن تحمل مسؤولية أقوالنا وأفعالنا. فبارث في أثناء تمييزه بين(أنا) و (هو) يؤكد أنه تفاعل من طابع وجودي، بينما جيرار جينات يرى أن كافكا اكتشف دخوله إلى الأدب يوم استطاع استبدال(أنا)ب(هو)، والتفرقة بينهما يعد مصدر التمييز بين نظام النص ونظام الرواية، فنظام النص محدد بعمل الراوي الذي يضع الأحداث حسب منظوره الخاص.

إن الذات المتحدثة يجب أن تعتبر في مظهرها المزدوج: الذات النمطية أو الذات المسؤولة، والذات المتحدثة(المتلفظة)، ففي هذا المجال يحذر شارل بالي من عدم التمييز بين الفكرة الشخصية والفكرة المبلغة(المعلنة). فعلا إننا لا نوصل أفكارنا ، وإنما نبلغ فكرة، وأحلام مستغانمي من خلال عملها أرادت إيصال أفكارا ليس من الحتمية المطلقة أن تطابق أفكارها الشخصية.

مثل هذا الموقف، نكشف عنه في النظرية السوسورية للدليل التي تتضمن ومن خلال حرية انتقاء الأدلة حرية انتقاء الفكرة. إن الملفوظ الحامل للتعدد الصوتي يبرز ما يدعى بـ " تمثلية الكلام " Théatralisation de la parole، وتوظيف الازدواجية ما هو إلا كشف لقضايا خاصة بالكاتبة، وافتراض الإيمان بها، وربما وفي أبعد حد من هذا إنتاج صدى مقلد(1) بمفهوم "بيير مارك دوبييزي". إن معنى الملفوظ ذاته يقدم التلفظ لمتكلمين مختلفين(في ذاكرة الجسد المتكلم الأول هي أحلام مستغانمي، والمتكلم الثاني هو خالد البطل)، بينما في المنظور التجريبي فإن التلفظ هو نتاج ذات متحدثة واحدة، ولكن الصورة التي يقدمها الملفوظ هي صورة التبادل وتراتب الكلام. إن المتكلم الثاني بالنسبة لديكرو هو تخيل، بينما الذات المتحدثة فهي جزء من التجربة.

من هذا المنظور، فيما يختلف الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي؟ وكيف يسهم الجانب الضمني في هذا التمييز؟، إذا عدنا لحظة إلى ذاكرة الجسد، نجد بعض المواقع التي يقول فيها الراوي:

"شهية شفتاك، كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبق جسدك كان شجرة ياسمين تفتحت على عجل.

جائع أنا إليك...عمر من الظمأ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والمتناقضات، عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة/ ومن الرغبة المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق."(2)، فالهوية(خالد) المختفية في قطب، ويمكن القول في قطبي الحوار الذي يحدث على مستوى الصور الخاصة بالمتفاعلين لأن الطرف الآخر من الحوار مضمر، لكن دوره أساسي، فالقارئ يجد لذة لأنه يتعامل مع الجانب الخفي(الأسرار)، ووضوح الرسالة في الجانب الآخر يفضي إلى تحيد الأحكام لإبراز الجانب الصادق منها، وبالتالي الإحاطة بغير المقول مرتبط بالقصدية وما تفرضه من الخلفيات الشخصية والثقافية والاجتماعية. والأقوال التي نسبها خالد إلى نفسه بضمير (أنا) تنشئ راو حامل لسر وله صعوبة الإفصاح، فهو يعيّن أحيانا المروي له قصد إشراكه (نظرا للمعالم التي يتقاسمها)، إلا أن

[1]- P.M.Debiasi, et autres, Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Bordas, Paris 1990,P 181.

[2] - ذاكرة الجسد، ص 195.

كلا من الراوي والمروي له أشخاص متخيلة في الرواية ولا يمثلان في نهاية الأمر لا الكاتبة ولا القارئ.

سلطة المؤلف والسياق التداولي

إنّ رواية أحلام مستغانمي نتاج فردي خاص، وهي صورة متجلّية من خلال صياغتها التعبيرية، وما يربط الروائية بالرواية خاضع لمقاصدها المبدئية، ضف إلى ذلك ما ينطوي على القارئ من شروط، إذ في عمليته التأويلية يمكن أن ينسلخ عن المقاصد التي رسمها المؤلف في البداية، فيمكن الحديث عن سلطة المؤلف الذي يوجه العملية التأويلية لدى القارئ ليتفاعل معه تفاعلا إيجابيا، وفي هذا المقام يمكن تصوّر الرقابة التي يفرضها المؤلف على القارئ مما يجعله لا يخرج عن النّص الروائي، ولا يخضع لأية بنية نصية في غياب سلطة المؤلف، لأنّ العناية بمقاصد هذا الأخير (الواعية وغير الواعية) تفضي إلى القراءة الصحيحة.

وفي خضم المسألة نفسها، يمارس النّص الروائي سلطته أيضا على القارئ من خلال البنى التعبيرية والتّصورية التي يحاول الولوج إليها، فالاعتراف بوجود مقاصد المؤلف في الأساس هو اعتراف بالرجوع إلى مركز العملية التأويلية، حيث لا يمكن الحديث عن التأويل دون الإقرار بوجود قصد ما، ثمّ إنّه ما لم ننطلق من قصد ما، ماذا نؤوّل ؟ و ما فائدة التأويل إذا ابتعدنا عن القصد الأساس للمؤلف المبدع ؟ وعلى ماذا نبحث في نهاية المطاف؟

إنّ النّص هو كلّ حديث جعلته الكتابة ثابتا بمفهوم بول ريكور [1]، والتأويل في النتاج الكتابي مؤسس على ثلاثة أطراف مفروضة : المخاطب، المخاطب، موضوع الخطاب، وهي أطراف في حالة تفاعلية إيجابية، فالمؤلف باعتباره مخاطبا يحدّد بقصديته طبيعة المحتوى الروائي، وكذا معالمه الحضارية والثقافية، ولكن هل بمعرفة مقاصد المؤلف تغلق أبواب التأويل المختلفة؟ فما طبيعة هذه القصدية ؟ وهل لها ظهور جلّي في الرواية ؟، وهل تكشف عنها الشخصيات الروائية ؟ ما ينبغي علمه في هذا كلّه أنّ للقصدية معاني حددّها المؤلف قبل الشروع في عملية التأليف، غير منفصلة عن الظروف التي نشأت فيها وأنشأتها في أن واحد، مجسدة ما يحيط بها من عوامل في صيغة فنّية متميّزة، وتتحدّد في نهاية المطاف عن طريق العمل الفنّي (الرواية).

تتكون الرواية كخطاب من مستويات تعبيرية تحتمل درجات من المعاني السطحية، وكذا فصل الخطاب عن صاحبه، وفي ذلك قطع لصلة النتاج الأدبي بالمبدع. والإقرار بهذه الصلة إقرار بوجود طرف غائب مجهول ينبغي استحضاره لتكتمل به أطراف العملية التأويلية، وإذا انتفينا هذا الغياب فماذا يبقى من العملية التأويلية ؟ وفي الآن ذاته انتفاء للرأي القائل بقطع الصلة بين المؤلف ومؤلفه ممّا يتجسّد في مقولة : « الخطاب المكتوب منفصل عن المؤلف» وإذا أردنا التعمّق أكثر في الإجراء التأويلي، أمكننا الإحالة إلى المعنى الذي ينبعث من المؤلف ذاته، والدلالة التي يقدّمها كلّ قارئ للعمل الأدبي وفق قصديته وقصده، ووفق خلفيات ومعطيات يحتكم إليها، وتعدّد الدلالات يعني في حقيقة الأمر تعدّد

[1] ـ بول ريكور، ما هو النّص، ترجمة عبد الله عازار، (مجلة العرب والفكر العالمي ع12، سوريا 1990، ص 66.

القراءات، إلاّ أنّ اللّغة التي يكتب بها النّص تستمد شرعيتها من الإطار الخارجي، وتعدّ سلطة أساسية في ثبات العملية التأويلية، لأن ما عاشه الراوي محدد رئيس في تعدد القراءات والدلالات، فإذا أخذنا المثال التالي: " في ذلك الصباح، وفي أول لقاء مع تلك المدينة، فقدت لغتي، شعرت أن قسنطينة هزمتني قبل أن نلتقي، وأنها جاءت بي إلى هنا لتقنعني بذلك لا غير.

ولم أشعر برغبة في مقاومة قدري.

لقد هزمت من مروا قبلي، وصنعت من جنونهم بها أضرحة للعبرة وأنا آخر عشاقها المجانين...

أنا ذو العاهة الآخر الذي أحبها، أنا " أحدب نوتردام" الآخر. وأحمق قسنطينة الآخر"[1].

وإذا انطلقنا من فكرة الحب الأبدي والعشق اللامحدود، فنحن مع قسنطينة وكل ما تمثله من معالم في فكر الراوي ومخيلته، وإذا انطلقنا من فكرة العاهة الجسدية فنحن مع الشخص المتألم الذي لم ينفض غبار ألمه لأن عاهته سبب متاعبه الفكرية وعلاقته مع الآخر الذي ينظر إليه نظرة الإشفاق لا غير.

وحتىّ إن ربط النّص الروائي بقصدية مبدعه، لا ينفي بذلك وجود مقاصد لم ينتبه إليها، ثمّ إنّ الاكتفاء بالمقاصد الأولية أو الحقيقية في أثناء التحليل قد يؤدي في أغلب الأحيان إلى التضليل، وبذلك يمكن أن نقسم المقاصد إلى قسمين : المقاصد المصرّح عنها، والمقاصد غير المصرّح بها. وإنّ وجدت المقاصد الأولى بصفة غير واعية إلاّ أنه قد توظف من قبل المبدع قصد التضليل، ممّا يستلزم أنّ الاهتمام بمقاصد المؤلف لوحدها قد يعيد القارئ إلى الأبعاد الذّاتية، والبحث في أمور خاصة بالمؤلف ذاته، وفي هذه الحال يمكن الابتعاد عن النّص الذي يعرّف بالمبدع ذاته، يقول محمد مفتاح في هذا الصدد : «إنّ المقاصد الواعية وحدها ... قد تكون مضللة وغير كافية. فإذا اقتصر عليها وحدها فقد يكون في ذلك رجوع إلى المنهاجية البيوغرافية التقليدية، أمّا ما هو غير مصرّح به منها، فيجب الاجتهاد في الكشف عنه... » [2].

إنّ الاستغناء عن المقاصد الواعية والمقاصد غير الواعية يعني الرجوع إلى النّص ببنيته المغلقة، وإنْ كان للمبدع سلطة يوجّه بها عمله الفنّي، فإنّ لنتاجه سلطة صارمة تتجلى في البنية اللّغوية، إذ هي مصدره الأساس في الإلهام، وهي منبع ما يمكن أن يدعى بالتعليب الأسلوبي، إذ تتراكم الأساليب اللّغوية بعضها على بعضها الآخر في قوالب جميلة، إلى جانب كون النّص موّجها لخيال القارئ الذي لا ينضب.

تجسّد الخصائص اللّغوية النّابعة من قصدية المبدع الواعية رؤية المبدع / المؤلف، ونظرته إلى الحياة وتعلقه بها، فلغة أحلام مستغانمي تفيض منها مشاعر متعددة تجاه الوطن، وتجاه الحب، وتجاه الحياة، ولا غرابة في ذلك، فما رواية «ذاكرة الجسد» إلاّ بنية لغوية بامتياز عبّرت بها أحلام مستغانمي عن العديد من المعاناة، التي ربّما تكون مصدر هذه اللغة المتألقة المتأرجحة في عالم الخيال. ومن جانب آخر يقوم النظام اللّغوي بكّل تشكيلاته بالتقليل من فرص الانفصال عن سلطة اللّغة والمؤلف معا.

---

[1]- ذاكرة الجسد، ص 342-343.

[2] ـ محمّد مفتاح، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب 1999، ص 106.

* يحيل السياق اللّغوي إلى ما يجاور الكلمة، في حين يعنى السياق غير اللغوي بالمحيط الخارجي.

وإذا عدنا إلى السياق التداولي، فمن المقرّر أنّه مكوّن من مكوّنات نظام التواصل اللّغوي بكافة أنواعه الأدبي، السياسي، الروائي ... وتحديد السياق بكل معالمه يقوم بحماية الممارسة التأويلية من عدم تجاوز ما يبلور الانتماء المعرفي والاجتماعي والثقافي، لأنّ اللّغة لا تعدو أن تكون حاملة لحضارة وثقافة معينتين. والمبدع مهما حاول الانفصال عن هذا الإطار الذي ينتمي إليه، فإن اللّغة تجذبه باستمرار، ممّا يفسح المجال للسياق، ومن الأهمية التمييز بين السياق اللغوي * والسياق غير اللغوي وإن ألفينا الرواية في تركيب لغوي منسوج نسجا متشابكا، إلاّ أنّ ذلك غير منقطع عمّا يربطها من معالم حضارية واجتماعية وثقافية.

وحتى يتمكن القارئ من الولوج إلى مقاصد الراوي والكاتبة معا، ينبغي عليه أن يقبل بالتصريحات المقدمة إليه في متن العمل الروائي، ويقبل بالاستطرادات المفروضة، ويجب عليه الانتقال من مكان إلى آخر وتجاوز الزمن وسبقه، مثلما يجب عليه إحياء الأحداث. يقدم الراوي بعض المعلومات حول مسار الرواية، وكأن المروي له-باعتباره صورة متخيلة للقارئ-يحضر فعل الكتابة، وكأن زمن الكتابة يتصادف مع زمن القراءة، يقول الراوي في إحدى الفقرات: " أريد أن أجلس إلى جوارك...أستنشق جسدك، كما أستنشق رائحة الليمون البلدي الأخضر قبل أن ينضج".

أيتها الفاكهة المحرمة...أمام كل شجرة أمر بها أشتهيك..."[1]، فهو يقدم معلومات تكشف عن شغف خالد لملاقاة حبيبته والانفراد بها، ويمثل ذلك برؤية الليمون البلدي ذي الرائحة الطيبة قبل النضوج التام، ويمثل حبيبته بالفاكهة المحرمة التي حرم عليه قطفها وأكلها. لقد سمح الراوي لنفسه ببعض الاتصالات والانفصالات حتى يوجه المروي له بطريقة أفضل وإشراكه في الحكي... وفي هذه الحالة يتوجه الراوي مباشرة إلى المروي له ويومئ بحوار زائف، فهو الذي يقول:" ما الذي أوصلني إلى جنوني...

ترى قبلتك المسروقة من المستحيل. وهل تفعل القُبَل كل هذا؟

أذكر أنني قرأت عن قُبَل غيرت عمرا ولم أصدق..."[2].

إنه حوار مستحيل بين عنصر لغوي في مستوى تلفظي (نحن) وقارئ رمزي معين أحيانا بقارئ متفاجئ بهذا الأسلوب الحر. يضع الحوار الزائف الراوي معاصرا للقارئ، وفي بعض الأحيان نجد (نحن) أو (نون الجمع) تربط بين الراوي والمروي له، فالراوي يطرح السؤال على المروي له ويجيب بنفسه، فالتلفظ يومئ بالرواية المنطوقة، يدعو إلى تعاون المستمعين، والسؤال في الرواية المكتوبة في حقيقة الأمر لا يوجه إلى شخص معين، وليس لطلب معلومة، فهو من الوسائل المساعدة لجلب انتباه القارئ[3]، وإذا أجاب الراوي على السؤال باستعمال الضمير (نحن) غير المحدد، فذلك ليست إلا عملية ازدواج الراوي إلى المروي له.

إن استعمال (نحن) ونون الجمع يعمل على تحويل زمني، فالقارئ يصبح من خلال صورة المروي له معاصرا للأشخاص الروائية، وبالتالي بإمكانه أن يراقبها، أو يفرض سلطته عليها، وكأن القارئ يتحول

---

1 - ذاكرة الجسد، ص 249 .

2 - ذاكرة الجسد، ص 210.

3- Carole, Tisset, Analyse linguistique de la narration, P 65.

إلى متفرج. ومن هذا المنطلق يمكن الحديث بمفهوم باتريك شارودو[1] عن الراوي المنقسم إلى قسمين: الراوي الذي يعرف كل شيء عن الشخص الموصوف بالاستناد إلى معطيات سابقة والراوي الذي لا يعرف الكثير عن الشخص الموصوف إلا من خلال بعض المعطيات الخارجية والحاضرة في أثناء التأويل والاستنتاج، ممل يستدعي الإلمام بالسياق التداولي للإحاطة بالجانب المصرح به والخفي، والولوج إلى مستوى تأويلي رفيع.

إنّ اللغة تعكس ثقافة المجتمع، فهي مرآته ولا ريب في ذلك، ومن هذه الزّاوية يتحدّد الخطاب الروائي في موقع يبرز النظرة الإنسانية والثقافية للمؤلف، والقارئ مضطر إلى العناية بهذا الإطار. لقد حَظِيَ السياق بعناية فائقة في النظريات اللسانية الحديثة، الأمر الذي جعل المحللين ينظرون إلى اللّغة لا من حيث بنائها المغلق، ولكن من حيث محيطها الاجتماعي، وهذا كله يعزى إلى المدرسة السياقية الانجليزية التي تزعمها جون فيرث J.FIRTH (1890 – 1960)

اللّغة عند العالم الانجليزي لا يمكن فصلها عن المسار الاجتماعي، فهي مرتبطة بالإنسان ارتباطا وثيقا، واللّغة بهذا المنظور ينبغي أن ينظر إليها من زاوية إنسانية تعكس حقائق اجتماعية. والقارئ في عمله التأويلي بحاجة إلى البعد الاجتماعي والحضاري الذي ينبثق منه النّص الروائي، ... ولعلّ ذلك ما يؤسس لتعدّد القراءات، إلاّ أنّ لرواية «ذاكره الجسد» ملامح حضارية مرتبطة بحياة الإنسان الجزائري الذي عاش مراحل متعدّدة أسهمت في تكوين شخصيته، شخصية العربي الأوروبي المبعثر هنا وهناك، ومن خلال القراءة يمكن الكشف عن انفتاح في المعنى يخلصنا كقراء من المغزى الواحد والفكرة الواحدة، وهو في الآن ذاته انفتاح ثقافي وحضاري مادام المعنى مرتبطا بالسياق الذي يقضي بالدخول إلى العوامل الخيالية الممكنة بالإلمام بهذه الأطر.

إن القصدية التداولية في رواية «ذاكرة الجسد» واضحة إلى حدّ الغموض، الوضوح في رؤية الكاتبة التي أرادت إيصال بعض المفاهيم التّاريخية والاجتماعية والثقافية، والغموض من حيث تجاوز البعد التصريحي، مما تمليه بعض القيم العربية التي ليس لها حق التمادي في التعبير عن المكبوتات والأحاسيس، فهو توجه نحو الغامض الذي يفرض على القارئ الفهم استنادا إلى معارفه اللغوية وانغماسه في الثقافة العربية الإسلامية، وبمعنى أدق يمكن الحديث عن الفهم من خلال الستار.

---

[1] - P Charaudeau, Langage et discours, éléments de sémio linguistique, Hachette édition, Paris 1983, P 156.

مكتبة البحث:

1. أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، موقم للنشر، الجزائر 1993.
2. أونج، والنرج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، (مجلة عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت 1994.
3. بول ريكور، ما هو النّص، ترجمة عبد الله عازار، (مجلة العرب والفكر العالمي ع12، سوريا 1990.
4. خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق 2008.
5. إسماعيل شكري، **في نقد الصورة البلاغية مقاربة تشييدية**، (مجلة عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس 2009، ع1.
6. روبيرت هوليت، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، كتاب النّادي الأدبي الثقافي بجدّة، رقم السلسلة 97، ط1، المملكة السعودية.
7. طه عبد الرحمن، **اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب 1996 103.
8. عزيز محمّد عدمان، **حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النّص الأدبي**، (مجلة عالم الفكر)، المجلد 37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس 2009، ع3.
9. محمّد تحريشي، **أدوات النّص**، اتّحاد الكتاب العرب، سوريا 2000.
10. محمد عزام، النص الغائب، **تجليات التناص في الشعر العربي**، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
11. محمد عزّام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهجد النقدية الحداثية – دراسة في نقد النقد** –، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.
12. محمّد مفتاح، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب 1999.
13. Carole, Tisset, Analyse linguistique de la narration, Sedes/Her, Paris 2000.
14. Iser, wolfgang, l'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit par evelque sznycer, pierre Margada éditeur, Paris 1985.
15. J.P.Bronkart, Activité langagière, textes et discours, pour un interactionisme socio-discursif, Delachaux et Niestlé, Paris 1996.
16. Marty, Laforest, Autour de la narration, les abords du récit conversationne, Nuit blanche éditeur, Paris 1996.
17. P. Charaudeau, Langage et discours, éléments de sémio linguistique, Hachette édition, Paris 1983.
18. P.M.Debiasi, et autres, Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Bordas, Paris 1990.

النصوص الموازية عتبة لقراءة روايات واسيني الأعرج
(قراءة في القراءات النقدية)

ذة.روفيا بوغنوط
جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي

ارتأينا الدخول إلى عوالم واسيني الأعرج الروائية من باب الدراسات النقدية التي كان مدار اشتغالها مجموع أعماله .فكان البدء مع عتبة المقدمات التي سجيت هذه المتون النقدية الثلاث.وأعلنت منذ البدء أن مركز ثقلها ؛ نصوص واسيني الأعرج ، وإن كانت عتبة العنوان تتجلى بوصفها أكبر العلامات إبانة عن بؤرة الاشتغال ؛ إذ يعلن العنوان صراحة عن صاحب المدونات الروائية المدروسة واسني الأعرج ،مثلما هو عند كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،و جمال بوطيب /الاستعارة الجسدية الذات والأخر في الرواية الجزائرية أعمال واسيني الأعرج متنا، باستثناء المتن النقدي لفوزي الزمرلي الذي حمل طابعا عاما ركيزته الرواية العربية ،وكان واسيني الأعرج أحد هذه النماذج المنتقاة للمقاربة.

1 الخطاب المقدماتي /عتبة قرائية إلى واسيني الأعرج :

يعمل خطاب (المقدمة، le préface) على الوشاية بإستراتيجية الكتابة، وفاء بالعقد الذي يبرمه مع متلقي النص، عتبة نصية شارحة بإمكانها أن تحدد هوية النص والدفاع عنه، يمكننا أن نعتبر المقدمات بيانا تقريريا عن المتن ، ولا يمكن لها أن تكون عائقا أمام القارئ بقدر ما تهئ للقراءة، خصوصا حين يحرص فيها الكاتب «على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو سبب كتابة النص»1.وفي كثير من الأحيان تتحول المقدمة إلى بيان نقدي لصاحبها2، حين تدخل في «حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلة وعدم الاستسلام لما يقدمه، ومن الضروري أن يكون هذا النقد منتبها بالقدر الكافي الذي يتيح إبراز أصالة الكاتب، وأن يكون متباعدا بما يكفي لكي لا يختلط صوته بصوت الكاتب»[3].

- **فوزي الزمرلي** :**شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها.**

تحولت المقدمة في كتاب شعرية الرواية العربية لفوزي الزمرلي الموضوع قيد المقاربة إلى استفاضة مطولة للعنوان الفرعي بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها ؛ فالدراسة بناء على ما قدم به صاحبها محاولة للوقوف « على العلاقة التناصية الكاشفة عن صلاتها بالتراث مسلكا قويما لتحديد دور

[1]ـ جون فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص251
[2] ـ عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، مطابع إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،2000 ،ص44
[3]ـ عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي ط3 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1997، ص5.

تلك العلاقة في تأصيل الرواية العربية »1، وقد اتخذ مجموعة من المتون الروائية(ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ ، نوار اللوز لواسيني الأعرج ، الزيني بركات لجمال الغيطاني ،بندر شاه للطيب صالح ، الأسد والتمثال لعمر بن سالم) سندا قويما للتدليل على جوانب التأصيل في الرواية العربية ، كما عمل على تبين انتشار النزعة التأصيلية لدى الكتاب العرب.

ومن اللافت أن مقاربة فوزي الزمرلي لا تعول كثيرا على العلاقة التناصية بمفردها في تحديد مواضع التأصيل ،هو ما أفضى بها إلى اعتماد طروحات جيرار جينت حين أعاد بلورت الحقل المعرفي لموضوع الشعرية ،والذي سبق له أن حدده بجامع النص2. ثم أصدر سنة 1982 كتابه أطراس Palimpsestes، وأدخل تعديلا جديدا وشاملا على آرائه السابقة، وقدم بذلك موضوعا جديدا للشعرية هو التعالي النصي Transcendance textuelle du texte، وعينّه بوصفه «كل ما يجعل نصا ما في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص»3 إن التعالي النصي سمو للنص عن نفسه وتعد على المعمارية بحثا عن نص آخر، بشكل واع أو غير واع وقد شكله من خمسة أنماط:

1. التناص Intertextualité
2. المناصة أو النصية الموازية Para textualité
3. الميتانصية Méta textualité
4. التعالق النصي Hyper textualité
5. الجامع النصي Architextualité

هذه المتعاليات النصية :هي التي ارتضاها فوزي الزمرلي في مقاربة المتون الروائية السابقة الذكر بغية استخلاص القوانين الأجناسية ، هو الاعتماد النقدي الذي سنعثر عليه لاحقا عند كل من جمال بوطيب وكمال الرياحي في مقاربتهما لنصوص واسيني الأعرج ، ويشير الزمرلي إلى أن شعرية جيرار جينت هي الأنسب: ذلك أنها «منفتحة على جلّ علاقات التعالي النصي المناسبة لفحص صلات الروايات التأصيلية بغيرها من النصوص ، واستخلاص القوانين الأجناسية التي خضعت لها ، وضبط أشكالها ، نظرا إلى قوة انتماء تلك الروايات إلى الأدب من الدرجة الثانية وتنوع علاقاتها بالتراث وبالجنس الروائي الغربي »4 ولابد من الإضافة إلى أن الناقد استند في ترجمة المقابلات الفرنسية للمتعاليات النصية إلى الترجمات التي راجت لدى الجامعين التونسيين ،رغبة منه في عدم الإكثار من وضع الترجمات المتعلقة بنفس المصطلحات الأجنبية ،معتمدا على ترجمة عبد العزيز شبيل في كتابه" نظرية الأجناس الأدبية " وإن كنا لا نجد هذا الصنيع مع مصطلح الشعرية ذلك أن مصطلح الإنشائية هو الأكثر تداولا في الخطاب النقدي

[1]ـ فوزي الزملي : شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية، ط1، مؤسسة القدموس الثقافية ، سوريا ، 2007، ص

[2] ـ جيرار جينت : مدخل إلى جامع النص ، ترجمة عبد الرجمن أيوب ، ط2 ، دار توبقال ، بيروت ، 1996 ، ص 94

[3] ـ المرجع نفسه : ص 94

[4] ـ فوزي الزملي : شعرية الرواية العربية ، ص 19

التونسي بخلاف بقية المصطلحات وتحديدا مصطلح الشعرية غير أن الناقد ينتقي هذا الأخير و يهمل مصطلح الإنشائية.والأرجح أن الزمرلي يمارس الشعرية تطبيقيا، دون أن يقوده ذلك إلى التعرض لمفهومها الاصطلاحي الذي لا يخلو من إشكال . كما أن استعمال فوزي الزمرلي لمصطلح اللحوق النصي مقابلا لـ Hyper textualité، هو استعمال وإن كان بحسن نوايا نقدية لتوحيد المصطلح داخل القطر التونسي لا يخلو من إرباك للقارئ الذي ألف مصطلح التعالق النصي وفي ترجمات أخرى اللاحق نصي،خصوصا وأن الدراسة تتكئ على مصطلح التعالق النصي بالأساس «لأنه المساعد في استجلاء علاقة الرواية التأصيلية العربية بالمدونة التراثية التي شكلت نصوصها السابقة الصريحة »1، و التعالق النصي أو اللحوق النصي على حد استعمال الزمرلي هو النمط الذي اعتمده سعيد يقطين في مقاربة رواية واسيني الأعرج (نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري) ضمن كتابه الرواية والتراث السردي ، وقد أشار الناقد إلى اشتغال سعيد يقطين مسجلا عليه بعض الاقتضاب الذي مس جوانب الدراسة يقول «رغم أنه لم يقتصر على تحليل تلك العلاقة التي وسمها بالتعلق النصي ، فإن الاقتضاب قاده إلى إطلاق أحكام حجبت تنوع العلاقات التي ربطت مدونته بالتراث وغمرت جانبا من تراثها الأجناسي. من أجل ذلك كلّه ثبت لدينا أنه لم يظهر تشعب المسلك التأصيلي الذي سلكته تلك الروايات »2 ،وإن كان الزمرلي نفسه لم يقدم توضيحا دقيقا لمفهوم تشعب المسلك التأصيلي الغائب عند سعيد يقطين وإنما نستشف المفهوم من خلال الإلمام الكامل بالدراسة والتي استأنس فيها بجهود سعيد يقطين ، كما أشار إلى مسألة دقيقة كثيرا ما سجلها النقاد والدارسون على سعيد يقطين وهو التصرف في حقول عدد من المصطلحات :فهو يضع التفاعل النصي مقابلا (Transtextualité) مفضلا إياه على التعالي النصي الذي حسب اعتقاده يحمل دلالات بعيدة « فيما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ،ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا ، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات ، وعلينا من خلال التحليل أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة وفي أشكال اشتغالها داخل النص (البعد الجمالي) وأبعادها الدلالية البعد السوسيو –نصي ،وبهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيو – نصي (زيما) في بحثهم عن التناص أو المتعاليات النصية»3،وقد أظهر يقطين التعالق بين البنيات النصية والتفاعل النصي ؛حيث لا يمكن فهم واستيعاب التفاعلات النصية إلا في إطار البنيات السوسيونصية في سياقها الثقافي والاجتماعي، وهي وجهة بدأها يقطين في كتابه انفتاح النص الروائي وواصل الاشتغال عليها في كتاب الرواية والتراث السردي الذي خصه لدراسة ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ ونوار اللوز

[1] ـ المرجع نفسه : ص20

[2] ـ المرجع نفسه ، ص16

[3] ـ سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث ، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت ،1992 ، ص99

لواسيني الأعرج التي جاءت «حاملة لتصور جديد للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب واللغة ولعل قراءته اضمن باقي إنتاجه ما يجعلها تتضافر معها لتشكيل عالم متميز في الإبداع عنوانه الأساس : البحث عن تجربة شكلية أصيلة »1.

أما الإشكال الثاني عند يقطين . وقد أشار إليه الزمرلي . فيبرز مع مصطلح (المناصة) التي يحددها بوصفها « البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين ، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة ، وهذه البينة النصية قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه»2 ،ويوضح سعيد يقطين بأنه يستعمل (المناصة) بوصفها تفاعلا نصيا داخليا ويستثني المناصات الخارجية :أي كل ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف ، مما يقضي بانتمائها إلى عتبات النص بخلاف (المُناص) الذي « هو عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص (para texte) وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها ، وهي تأتي مجاورة لبينة النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور»3 ؛ ثم يعود في سياق آخر ليقول «المُناص بغض النظر عن العتبات النصية ، لا يمكن أن يكون كليا ، إنه بنية نصية جزئية »4.

بناء على كلام يقطين يوجد (مُناص) وتوجد (عتبات النص) أو مُناص خارجي غير أن المُناص الخارجي الذي يتحدث عنه يقطين هو (النص الفوقي) ، القسم الثاني من أقسام (النص الموازي) ، ورغم من استقرار ترجمته المصطلحية على مصطلح (المُناص) المقابل (le para texte) و المناصة كمقابل (la paratextualité) ، إلا أننا نتفق مع الزمرلي في أن الغموض يلف اقتراحات سعيد يقطين لأننا كثيرا ما نجد عنده تداخلا بين (التناص) و(التعالي النصي)، الذي يصطلح عليه بالتفاعل النصي . كما سبق وأشرنا . بالإضافة إلى هذه ترسانة المصطلحات ، فإن فوزي الزمرلي قد عوّل كثيرا على (شعرية تدوروف) التي وقف من خلالها على (الأدب العجائبي) ،و ساعدته هذه الشعرية في رصد ما يعرف بـ (الكتابة عبر نوعية)؛ وهي كتابة حداثية جديدة، تقوم على أنقاض كتابة نوعية قديمة ؛أي « الكتابة التي تستطيع تمثل منجزات الأنواع المكرسة تمثلا سلسلا وعضويا »5، رغم الحساسية المنهجية الجافية6 ،التي تربط

---

[1] ـ فوزي الزمرلي : شعرية الرواية ، ص46

[2] ـ سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ص98

[3] ـ المرجع نفسه: ص111

[4] ـ المرجع نفسه : ص29

[5] ـ أحمد حافظ :الكتابة والكتابة عبر النوعية ضمن كتاب الرواية المغربية وقضايا النوع السردي ، أعمال الندوة العلمية الوطنية جامعة ابن الطفيل كلية الآداب ـ القنيطرة ، افريل 2008، ص109

[6] ـ وصف نستعيره من يوسف وغليسي في كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ط1، الدار العربية ناشرون منشورات الاختلاف ، بيروت /الجزائر، 2008، ص302) حين تحدث عن إشكالية التوفيق بين سرديات

بين تدوروف و جيرار جينت،فالأول يندرج ضمن سرديات بنيوية والثاني ضمن سميائية سردية .

يستفيض الزمرلي في تحليل رواية نوار اللوز عبر تمفصلات تبرر ضمنيا المبتغى من مصطلح تشعب المسلك التأصلي، الذي قد لا يختلف كثيرا عن اشتغال سعيد يقطين المندرج تحت مصطلح التفاعل النصي ، فالرواية العربية « باعتبارها نصا ، شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقا من تفاعلها مع واقعها. وحين نركز في هذه الدراسة على تفاعل الرواية العربية من خلال بعض النماذج مع التراث فذلك يكمن في خصوصية المسألة التراثية في فكرنا الحديث والمعاصر »1 ، وأساس هذا التفكير عند يقطين هو البحث في طبيعة هذه العلاقة ونوعيتها وهو ما جسده العنوان الفرعي لكتابه الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث .

يستهل الزمرلي الدراسة بعتبة تمهيدية جاءت في ثلاث صفحات، أوجز فيها الحديث عن النص الروائي الجزائري، وقد أبانت عن إشكال ما فتئ النقد العربي والجزائري تحديدا يدير رحى المساءلة فيه، وهو تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوب باللغة العربية إلى غاية 1971 ، وإن كان الناقد لم يطل الحديث عن هذا الإشكال واكتفى بتلك الإشارات بغية وصول القول إلى اعتبار واسيني الأعرج من أبرز القصاصين الذين دعموا مسيرة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية منذ نهاية السبعينيات2 ،هي الإشادة التي ألفيناها في التقديم الذي أفرده فوزي الزمرلي لاحقا لكتاب كمال الرياحي "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج "، حين أشار المقدم إلى أن واسيني الأعرج سعى إلى تعميق مسلكه التجريبي وتفريعه، فكانت «رواية حارسة الظلال من أهم رواياته التجريبية على الإطلاق ، نظرا إلى أنه لونها ببعض ألوان التراث السردي العربي ، وتوسل فيها بالتطريس وببعض تقنيات الفنون الجميلة وفتحها على أجناس أدبية وعلى متناصات متنوعة »3 مما وسم التجربة الروائية للأعرج بأنها عملت على تجريب التأصيل؛ إذ « مزج نسيج روايته بأنسجة النصوص التراثية الشائعة في المجتمع الجزائري مزجا رغم أنه اقتفى سبل الروائيين المجددين بتنويع أضرب الحديث الباطني والحد من سلطة الراوي العليم وتهشيم الزمن الروائي والزهد في حبكة الرواية الكلاسيكية فإن تلك الميزة أسفرت على انفتاح نوار اللوز على سمات المشافهة المميِّزة للتراث السردي، وقوت حضور الدارجة فيها"4، غير أن مسألة التجريب ذاتها في المتون الروائية لم تحظ بمقاربة نقدية إن كنا نشير هنا إلى دراسة عبد الحميد العقار الرواية المغاربية ، تحولات اللغة والخطاب ،التي «راهنت على تأصيل مقولات إجرائية من قبيل التحول ، الحوارية ، السخري ، التجريب ، التشخيص الأدبي للغة»5 ، أما الناقد/المقدم فقد أرجع السبب إلى عجز بعض النقاد العرب عن

بنيوية و سميائية سردية، وهو غياب واضح للوعي بحساسية العلاقة المنهجية الجافية التي تربط بين (جينات و تدوروف)

[1] ـــ سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، ص 7

[2]ـــ فوزي الزملي : شعرية الرواية العربية ، ص 150

[3] ـــ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني العرج الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال ، ط1، منشورات كارم الشريف ، تونس ، 2009، ص 11

[4] ـــ فوزي الزمرلي :شعرية الرواية العربية ، ص231

[5] ـــ محمد أمنصور :محكي القراءة ، منشورات الباحثين الشباب ،ط1، المغرب ، 2007، ص119

مقاربات الرواية التجريبية ، هو عجز قدم «مواقف ارتسامية أربكت القراء ، وعرقلت سبيلهم إلى تبين الخصائص الفنية للرواية التجريبية»1.

قد نتفق مع الناقد/ المقدم حول مسألة غياب المقاربات النقدية المواكبة للمتون الروائية التجريبية وغياب الاتفاق حول تحديد دقيق لمفهوم التجريب في المتون الإبداعية العربية ، لكننا نبدي اعتراضنا أولا على وصف هذا الغياب بالعجز ربما الأنسب القول بقصور الأدوات الإجرائية وغياب المرجعية النقدية.ذلك أن لفظ العجز هو وصف إنشائي فضفاض لا يمنحه الشرعية سوى رغبة المقدم في إظهار كمال الرياحي بصفة التفرد القرائي لمتن واسيني الأعرج.و مسلك يجنح . نوعا ما . إلى التقريظ . واعتراض ثان يتأتى مما بدا لنا من غموض لدى الناقد /المقدم حين يقول« اتضح أن المناهج النقدية لا تساعد . فعلا . على استخلاص خصائص الكتابة الروائية في الروايات التجريبية العربية ، لا لأن تلك المناهج نشأت في الغرب . مثلما زعم بعض الدارسين . وإنما لأن تلك الجوانب الدقيقة المتشعبة تمثل الموضوع الرئيسي الذي تتعلق به الشعرية »2.

هذا يقضي بالقول إن الشعرية التي يعتمد عليها فوزي الزمرلي بكل هذه التحديدات هي بالأساس غربية المنبث تعود إلى طروحات جيرار جينت حول المتعاليات النصية سواء في كتابه أطراس أو الكتاب الثاني عتبات ،هذا من جهة من جهة أخرى إن الشعرية في النقد الغربي « منافذها متعددة و اشتغالاتها تكاد تكون مختلفة ، من حيث زاوية النظر والاشتغال»3 ،بالإضافة إلى أنه لم يوضح هذه الجوانب المتشعبة التي يعدها موضوع الشعرية ويكتفي باستعمال المصطلح دون سند تحليلي .

ينضاف إلى ذلك ما أشار إليها الناقد حول مسألة تطبيق المناهج الغربية على النصوص العربية ،فلا نعتقد بأنها مسألة زعم أو إدعاء بسبب عجزٍ عن مقاربة النصوص الروائية ، بقدر ما هي إشكالية قائمة في نقدنا العربي ولا يمكن غض الطرف عنها ، فعلى حد قول السعيد بوطاجين «سيتضح لنا في أعوام قليلة ، أننا لم نتمثل هذه المناهج بعقل عارف ، مؤثث متوازن، أما السبب النووي فيكمن في القفز على المعرفة اختصارا للوقت ، أو رغبة في التبوء لا غير، لقد أخذنا هذه العلوم من خواتمها ، بطريقة إملائية عادة دون اجتهاد بيِّن لربطها بفروعها البدائية »4.بعدها يعود الخطاب المقدماتي لفوزي الزملي إلى صيغة التقريظ بإشارة إلى أن كمال الرياحي بهذه المقاربة قد برهن على « قدرته في التحليل الدقيق وإفادته من بحوث الشعرية »5 ،هي إشادة تضاف إلى إشادة سعيد يقطين التي جاءت في كلمة مقتضبة وضعها الرياحي عتبة على ظهر الغلاف «قراءة حاذقة وعاشقة تلك التي أقدم عليها كمال الرياحي بحذق الناقد وعشق المبدع ليتحرك في فضاء رواية واسيني الأعرج منقبا على خصائصها الكتابية ، متبعا آليات التفاعل النصي من العتبات إلى النص الروائي، مستكشفا عوالم نص زاخر بالنصوص فارضا بذلك

---

1 ــ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، ص12

2 ــ المرجع نفسه : ص 13

3ـ عثماني الميلود: شعرية تدوروف ، ط1 ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ،1990، ص 16

4 ـ السعيد بوطاجين: مستويات استقبال المصطلح ، أشغال الملتقى المنعقد بالمركز الجامعي ،خنشلة ،مارس 2004، ص 84

5ـ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 13

سؤال النوع السردي»1 ليفرد بعد ذلك الرياحي لكتابه مقدمة ذاتية اتكأ في مواضع كثيرة منها على ما قدمه سعيد بوطاجين2 حول الرواية الجزائرية و الذي يرجع أزمتها« إلى تمسكها المفرط بالراهن و الظرفي والمتحول وادعائها التعليمية والتنويرية من خلال خطابها الإيديولوجي مما حولها إلى سرود استهلاكية لا تحمل بذرة الخلود أو العيش خارج الظرفية الزمنية التي أنتجتها»3 في مقابل نصوص أخرى مناوئة «ترفض الإقامة الجبرية داخل فضاء المحنة وتدعو إلى كتابة روائية تشتغل اشتغالا تاما بهموم الفن وبشعرية العمل الروائي بعيدا عن سطوة تلك المحن الظرفية التي تمر بها الجزائر»4 وقد مثل الرياحي بكتابات الحبيب السائح ، لينتج لنا بالضرورة طرفين ، الكتابة الاستهلاكية والكتابة الفنية وبينهما برزت كتابة «أمكن لها أن توفق . دون تلفيق . بين التيارين ، وهي تجربة واسيني الأعرج الروائية ، حيث انعطف هذا الروائي على الواقع الجزائري منذ التمانينيات يلاحق محنه وهزاته السياسية والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها»5 ،لتغدو تجربة الأعرج تجربة روائية متفردة عربيا و محليا، هو تصريح نلفيه مرة أخرى في العتبة المقدماتية لكتاب جمال بوطيب.

- **جمال بوطيب : الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية أعمال واسيني الأعرج متنا :**

يفتتح بوطيب كتابه بمقدمة ذاتية مقتضبة يشيد فيها بثراء النص الروائي الجزائري وبتعدد الأسماء الروائية« ولسنا في حاجة هاهنا إلى التذكير بأن هذه الرواية قد خلقت لنفسها تميزا و فرادة على مستوى المنجز الروائي في العالم العربي، بفضل هذا التنوع وذاك التعدد »6

ليستعرض الناقد أسماء روائيين جزائريين استطاعوا أن يقدموا حضورا متميزا يخول للمتن الروائي الجزائري أن يكون موضوع دراسة ،مع ذلك فالمغامرة على حد رأي بوطيب قد تكون غير محمودة العواقب «ويمكن اختبار هذا الزعم من خلال نصوص جزائرية يصعب فهمها في غياب فهمٍ حقيقي للتاريخ الجزائري وللذات الجزائرية ، إن على المستوى الاجتماعي أو النفسي أو الجغرافي حتى، ولا أدل على ذلك من أن نصوصا ارتكزت على عامية الجزائر بإبدالاتها اللغوية لاسيما في اللهجات المحلية إن إعلالا أو إبدالا أو نسبة أو اشتقاقا أو ظواهر نحوية ...بالإضافة إلى التوسل الواعي والعميق بالتراث الجزائري الغني »7 داخل هذه السمة المشتركة / التعدد اللغوي بين المتون الروائية الجزائرية تنفرد روايات واسيني الأعرج و التي يمكن نعتها « بمشروع روائي مكتمل أو على الأقل متكامل»8

---

[1] ــ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، عتبة الغلاف

[2] السعيد بوطاجين : الرواية غدا ، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الرابع، مجيرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط1، الجزائر ، 2001، ص38

[3] ــ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،ص17

[4] ــ المرجع نفسه : ص17

[5]ــ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،ص18/17

[6]ــ جمال بوطيب : الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية أعمال واسيني الأعرج متنا، ص 5.

[7]ـ المرجع نفسه: ص 6.

[8]المرجع نفسه : ص 6.

تبرز صفة التكامل من وجهة نظر بوطيب في أن الأعرج يقرأ كمشروع متكامل «وذلك من خلال تتبع أعماله الروائية كلها، وهي ظاهرة يمكن أن يمثلها آخرون في الرواية العربية وعلى رأسهم الروائي المصري ادوارد الخراط ؛ إذ يضمر هذه العلاقة التكاملية مثلا بين روايته مخلوقات الأشواق الطائرة ويقين العطش ،غير أنه يمكن للقارئ في حالة واسيني الأعرج أن يتتبع هذا الامتداد من خلال أعمال كلها»1هو ما قاد الناقد إلى اختيار خمسة نماذج هي وقع الأحذية الخشنة، سيدة المقام و نوار اللوز وذاكرة الماء ورمل الماية و تتبع تمظهرات الجسد واشتغاله داخل هذه المتون الروائية « لاسيما أن الروائي يختار لمتونه السردية ذاتا واحدة هي الجسد السردي الجزائري ، عبر مختلف تمظهراته التاريخية المسجلة لمراحل زمنية متعاقبة من تاريخ الجزائر الحديثة تمكن من إلصاق صفات تاريخية أو حضارية بهذا الجسد ، وتتنوع بحسب النصوص»2

تنبي مقاربة جمال بوطيب لروايات واسيني الأعرج على الاهتمام بالموروث السردي والحضور المرجعي للذات والآخر في روايات واسيني الأعرج وعلى وجه التحديد رواية نوار اللوز و تعالقها بسيرة بني هلال عبر البحث في فرضية النص السابق والنص اللاحق ، كان ذلك تحديدا مع رواية نوار اللوز مما جعل هذه الرواية أكثر الروايات حظا في المقاربات النقدية، بالإضافة إلى أن بوطيب باشتغاله على الاستعارة الجسدية قد استطاع أن يبرز ذلك التكامل الذي أشار إليه من خلال الربط بين الروايات الخمسة .(وقع الأحذية الخشنة ، سيدة المقام ، نوار اللوز، ذاكرة الماء ، رمل الماية) ومن خلال حضور الجسد و تفحيله وسطوته فلا يستعصي حسب قوله «على المتتبع لأعمال واسيني الأعرج الروائية ،أن يتقفى فيها آثار اشتغاله على الجسد ، لا سيما أن الروائي يختار لمتونه السردية جسدا واحدا هو الجسد الجزائري ، عبر مختلف تمظهراته التاريخية »3 ،

نشير إلى أن جمال بوطيب يوظف مصطلح (مُناص) مقابلا للمصطلح الأجنبي (paratexte) والنصوص الموازية مقابلا (paratextualité) ، وإن كان في صنيع سابق عبر خطاب مقدماتي خصه لكتاب يوسف الإدريسي (عتبات النص ،بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر) قد وضعنا بإزاء ثلاثة مصطلحات دفعة واحدة هي : (المتوازيات النصية ،المناص ، العتبة النصية)، و يعد بوطيب من بين النقاد والروائيين المهتمين بالمقاربة والاشتغال على عتبات النص ؛ حيث قدم دراسة (تعود على سنة 1996) حول عتبة العنوان في الرواية المغربية «فمن الناحية الأيقو. نصية حظي العنوان الروائي باهتمام ملحوظ سواء على المستوى الإبداعي أو التحليلي ، مع الخطاب الموازي نجد أسماء وتخصصات كثيرة حاولت الإجابة عن مختلفة أسئلة هذه المتتالية»4.على صعيد الإبداع كنا قد تلمسنا وعيا ونضجا كبيرين

---

[1]. ـ المرجع نفسه : ص7

[2] ـ المرجع نفسه : ص20

[3]ـ جمال بوطيب : الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة ،بحث في أنثروبولوجيا الجسد ، ط1، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، 2013، ص127.

[4]ـ جمال بوطيب : العُنوان في الرواية المغربية حداثة النص ـ حداثة محيطه ، ضمن الرواية المغربية ، أسئلة الحداثة ، ط1مختبر السرديات كلية الآداب بنمسيك ، وزارة الثقافة ، المغرب ، 1996، ص 193.

لدى بوطيب في تشكيل عتبات نصوصه الروائية والشعرية: والقصصية (برتقالة للزواج ..برتقالة للطلاق ، زخة ..ويبتدئ الشتاء ،سوق النساء ، أوراق الوجد الخفية ، خوارم العشق السبعة ...)

ولنا أن نقول إن عتبات النص هي المنفذ القرائي الذي استندت إليه هذه المقاربات النقدية في بحثها عن التأصيل والتجريب داخل متون واسيني الأعرج الروائية . فالعتبات خطاب مغر وثري ألقى بظله الكبير على كثير من الدراسات العربية ، بل إن واسني الأعرج نفسه اتخذها سندا قرائيا في مقاربته لمدارات الشرق لنبيل سليمان ، وبذلك فما « الحشود النصية المصاحبة الكبيرة لهذه الأعمال ، بمختلف أنواعها وأحجامها، سوى دليل صارخ على رغبة هؤلاء الأدباء الملحة في توضيح توجهاتهم الإبداعية الجديدة»1

وقد نخلص بهذا إلى ألمعية واسيني الأعرج في توظيف التراث الشعبي واستنطاق الأشكال السردية القديمة والاستفادة من الثقافة العالمية. بناء على أن تلك النزعة احتياج ثقافي يحمل الكثيرة من المبررات والشرعية. كما تبرز لنا قدرة هذا الروائي على استثمار عتبات النص بوعي ومقصدية ، فقد قدم لقارئه النص والنص الموازي وفتح له المجال لولوج النص عبر ممرات قرائية فإدماج "المؤلف (ذات التلفظ) في سياق سوسيو/ ثقافي، يجعل منه واسطة بين ما هو خارج النص أو ما قبله أو بين النص »2 ،وهذا ما خول لدراسة فوزي الزملي أن تتكئ على الحوارات و اللقاءات الصحفية التي أجراها واسيني الأعرج بوصفها نصوص موازية فوقية و« بإمكان هذه الحوارات/ اللقاءات أن تشكل تقديما للمبدع، سواء الأعمال الحديثة أو القديمة منها، وقد يعد الحوار "L'interview"، خصوصا الذي ينشر في الجرائد بمثابة الإعلان المجاني للمبدع»3 والتعرف على الذات الروائية من خلال أرائها النقدية والفكرية .

قدم الأعرج من خلال هذه الحوارات /العتبات مجموعة من الأراء حول الرواية الجزائرية ، ومسألة التأصيل، مسالة الانفتاح على الثقافات الأخرى والآداب الأجنبية. فالروائي المغاربي في اعتقاده « قادر على الجمع بين توظيف التراث واستغلال البنية الروائية، من دون أن يتقيد بالرواية الغربية أو يخل بمنزعه التأصيلي، فالاستناد إلى التراث يمكنه من إثبات كيانه الثقافي والاجتماعي واطلاعه الواسع على الآداب الأجنبية يساعده على تجاوز تقنيات الرواية الغربية وإنشاء نصوص مطبوعة بطابع محلي»4.

شكل واسيني الأعرج عتبات نصية وعلامات قرائية مغرية بالمقاربة والقراءة ،مما أفضى بكمال الرياحي إلى أن يبين عناية الروائي الكبيرة بعتبات النص من خلال رصد عتبة العنوان لـ "حارسة الظلال" التي اتسمت هي الأخرى بالانفتاح على الموروث الشعبي المحلي الجزائري كما رصد "عتبة التصدير و الجانب الطبوغرافي والفواتح النصية ، و المسألة الأجناسية والتناصية..". مما يحق وصف هذه الرواية بأنها أكثر الروايات احتفاء بالتجريب . إلا أننا أحيانا نُلفي الرياحي يصدر أحكاما عامة عن غياب الاهتمام بالعنونة عند النقاد العرب ، نعتقد بأن دراسته ليست الأولى وليست الأكثر اهتماما بالعتبات ذلك أنه كما سبق

---

[1]ـ عبد العالي بوطيب: المسألة الأجناسية بين الكتابة والقراءة ، القاهرة تبوح بأسرارها أنموذجا ، ضمن كتاب الرواية المغربية وقضايا النوع ، ص67.

[2] ـ محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1997 ، ص40.

[3] – Gérard Genette: Seuils, coll. Poétique, seuil, Paris, 1987 P 330.

[4]ـ فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية ، ص161.

وأشرنا واسيني الأعرج نفسه من النقاد الذين اهتموا بمقاربة العُنوان بالإضافة إلى دراسات عربية أغفلها الناقد كدراسة شعيب حليفي (النص الموازي للرواية، إستراتيجية العُنوان ، مجلة الكرمل ، 1992) و دراسة جمال بوطيب للعنوان والتي تعود إلى سنة 1996 (العُنوان في الرواية المغربية حداثة النص . حداثة محيطه ، ضمن الرواية المغربية ، أسئلة الحداثة، مختبر السرديات كلية الآداب بنمسيك، المغرب،) ودراسة عبد الجليل الأزدي (عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر مجلة فضاءات مستقبلية ،عدد2، السنة الأولى، مطبعة ليلى، المغرب ، 1996) على أقل تقدير هذه الدراسات أسبق زمنيا وكان ينبغي الإشارة إليها، إلا أن الرياحي اكتفى بدراسة الحجمري عتبات النص البينة والدلالة التي يشير إليها حينا ويغفلها أحيانا أخرى رغم استفادته منها ، مع ذلك تبقى دراسة الرياحي من الدراسات على حد قول صبري حافظ التي« تتناول باستفاضة (كما هو الحال في دراسة سيزا قاسم المتميزة عن ثلاثية نجيب محفوظ) نصا روائيا واحد »1.

والجدير بالذكر إن الروائي في ظل التزامه بالشروط الفنية لرواية (حارسة الظلال) و معالجة واقع المحنة الجزائرية «لا يمكن أن نغفل عن ذلك الحضور الصارخ لصوت المؤلف في أعماله حيث طغى ذلك الصوت على أصوات الشخصيات الروائية وتلبس بها لتصبح ناطقة بلسانه معبرة عن أفكاره السياسية والفنية والإيديولوجية2 . و يتوصل الرياحي إلى مسألة مهمة في كتابات الأعرج وهي «إن الفكر اليساري الجديد الذي يحرك روايات واسيني الأعرج والذي يرفع شعار مقاومة التطرف ، قد يسقط في ذات التطرف من خلال إستراتجية الإقصاء»3 مشيرا أن ذلك تجلى في رواية "حارسة الظلال" من خلال الإقصاء باستئصال الجماعة الإسلامية على لسان الراوي وما هي في النهاية إلا رد فعل المؤلف المضمرة تجاه هذه الجماعة ، هذه المواقف والخلافات الإيديولوجية برزت في رواية نوار اللوز وهو ما أشار إليه فوزي الزمرلي «رغم أن المؤلف أحاط نص " نوار اللوزّ بميثاق روائي منطو على إقرار ضمني بأن عالمه خيالي ، فإن الإطار الجغرافي . التاريخي الذي احتضن أحداث تلك الرواية هو الذي جعله فيما نقدر يتحاشى ذكر أسماء رجال السلطة الجزائرية المركزية وخططهم ويمتنع عن تحديد تاريخ أحداثها تحديدا دقيقا ومن هنا نفهم سبب تصريحه بأسماء بعض المستعمرين الحقيقية »4 .بهذا كان الأعرج أرضا عتباتية خصبة لقارئه ، أبانت هذه المتون النقدية وعي واسيني الكبير في تشكيل النصوص الموازية .

[1]ـ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، عتبة الغلاف .
[2] ـ المرجع نفسه : ص216
[3] ـ المرجع نفسه : ص217
[4]ـ فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية ، ص198

توجيه النسق الإيديولوجي في المصطلح النقدي

ذة..نورة بعيو
جامعة مولود معمري -تيزي وزو- الجزائر

إن المتتبع لمسار الدرس النقدي المعاصر يلاحظ أن هناك تزايدا واضحا وسريعا لمختلف الطروحات والمقولات النظرية النقدية الأدبية وخاصة بعد عشرينيات القرن العشرين إنطلاقا من ظهور اللسانيات الحديثة مع دي "سوسور" والاتجاه الشكلاني وما جاء بعدهما من نظريات ومناهج نقدية كثيرة. فتكثفت هذه الطروحات وهي بمثابة مصطلحات يتسلح بها هذا المنهج أو ذاك حتى يتمكن من مقاربة هذا النص بطريقة فيها الكثير من الدقة والعلمية والعقلنة في تعامل القارئ مع النص الإبداعي سواء كان تراثيا أم معاصرا. ومن هنا لا بدّ من الوقوف عند بعض العناصر المنهجية لإظهار مكونات المنهج النقدي ومدى حياد هذه المكونات ومن ثم براءة المناهج النقدية بشكل عام. أم أن ثمة ما يوجهها بطريقة ما التجسيد قناعات معينة فما هي هذه العناصر؟

•ماهية المنهج:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن المنهج أوالمناهج هوالطريق الواضح والنهج هو الطريق المستقيم وفي القرآن قال تعالى "ولكل جعلا منكم شرعة ومنهاجا"*

أما في المعجم الوسيط فقد قال بالخطة المرسومة وهي دلالة محدثة ومنه مناهج الدراسة ومناهج التعليم ونحوهما**.

وفي الفكر الغربي نجد أن كلمة منهج في الإنجليزية تعني method وفي الفرنسية methode وفي اللاتنية methodusأما في اليونانية methedos ويعني بشكل عام الطريق والسبيل أو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدد أو هو العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما1

ولعل من الفلاسفة والمفكرين الذين اهتموا بقضية المنهج نجد الفيلسوف الفرنسي "ديكارت" الذي حاول إيجاد منهج عام يبحث عن الحقيقة وقد تحقق له ذلك في المنهج الرياضي الذي يعتمد على الدقة والبرهان والعقل وذلك في مختلف الموضوعات والقضايا وقد دعم هذا التوجه "كانط". إلا أن "باشلار" رفضه لأنه لا يمكن اعتماد المنهج بالمفهوم الديكارتي على كل العلوم وكأنها علم واحد بطريقة تعسفية. ذلك أن المنهج عند ديكارت يتمثل في مجموع القواعد اليقينية والبسيطة التي تضمن لمن يراعيها بدقة ألا يفترض أبدا الصدق فيما هو كاذب وأن يصل إلى علم صحيح بكل ما يمكن العلم به والهدف من المنهج هو توجيه العقل بالكيفية التي تسمح له بأن يصدر أحكاما صارمة وصادقة على كل الموضوعات التي تمثل له"2

هوامش الموضوع:

* أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ت/عبد الله علي الكبير وغيره، دار المعارف، القاهرة، ص ص 4554-4555.

أنظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية في القاهرة، ج 2، ص 966. **

[1] أنظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 218.

[2] أنظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 219.

وعليه يمكن أن نقول إن المنهج هو تلك الخطوات التي نعتمدها للوصول إلى غاية ما وطرائق تحقيق هذه الغاية فهي كثيرة متنوعة إلا أنه يستوجب هنا التفريق بين الطريقة والمنهج.

إن طريقة التحليل والدراسة هي الخطوات التي يتبعها الناقد أو الدارس في دراسة نص معين وهي تتباين بتباين المناهج والأجناس الأدبية ومرجعيات الناقد الفكرية والأدبية فالمفارقة واضحة بين نص مسرحي وآخر شعري وبين المنهج التاريخي والسنيمائي وبين الباحث الذي يلتزم الحجة والبرهنة والإقناع، والآخر الذي يعتمد الوصف والعمومية في خطة العمل لتحليله النقدي "والدليل على ذلك أن عددا من النقاد يستخدمون منهجا واحدا لدراسة نص شعري لكنهم ليسوا مجبرين على اتباع طريقة واحدة، كما أن نصوصا أدبية مختلفة تشترك في منهج واحد ولكن الطريقة المتبعة في التحليل ستكون مختلفة..."1

•النظرية والمنهج/علاقة تكام وتلازم:

شكلت مسألة العلاقة بين المنهج والنظرية مناقشات طويلة وجدلا حادا بين الرافضين لمزج النظرية بالمنهج كما فعل الشكلانيون مثل: "بوريس إيخنباوم" والمؤيدون لذلك، يقول "إيخنباوم": "إن الشكلانيين لا يتوفرون على نظرية يمكن عرضها على شكل نظام قار وجاهز...". 2

فالشكلانيون يرفضون وجود صلة بين المنهج والنظرية في حين أن الناقد الألماني "إيزر" أظهرالعلاقة بين النظرية والمنهج محذرا ترادفهما، فلا يمكن للنظرية أن تحل محل المنهج أو العكس وذلك بسبب أن النظرية تقدم لنا المقدمات والطروحات العامة بينما المناهج تزودنا بالوسائل والأدوات في عمليات التحليل والتفسير.3

وبحكم أننا بصدد تناول المصطلح النقدي فإن هذا الأخيرلا يمكن عزله أو ابعاده عن المجال الأدبي، فالحركة الأدبية مرتبطة لا محالة بالحركة النقدية عبر التاريخ لذلك فنحن نتعامل مع ما يسمى بالنقد الأدبي ومن ثم النظر في المناهج التي نستعين بها لتحليل النصوص الإبداعية خاصة وأن هذه المناهج كثيرة ومتعددة مركزية وفرعية كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والبنيوي والسيميائي والتداولي والحواري والتفكيكي وغيرها.... حيث أن بعضها يرتبط بالمؤلف والبعض الآخر بالنص فقط ونوع آخر يهتم بالسياق الخارجي بما فيها المؤلف، وغيره يقيم علاقة بين النص كبنية داخلية ثم مع المجتمع كبنية خارجية ...إلخ.

ومعروف أن النقد الأدبي "تجاوز مستوى الذوق الشخصي وإصدار أحكام قيمية ولو بطريقة نسبية خاصة بعد تطور العلوم والمعارف الإنسانية فحدث أن تقلصت هيمنة الأحكام القيمية والمطلقة الناتجة عن الأهواء والميول الإيديولوجية واختلاف الأذواق مما عمق الموضوعية في دراسة.4

•المنهج والمصطلح/أيّة علاقة؟

يذهب "الجراري عباس" في مؤلفه "الخطاب والمنهج" إلى أن المنهج ليس فقط مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحث على ظبط خطواته في التعامل مع مختلف القضايا التي يدرسها سواء أكانت نصوصا أم موضوعات، فهذا

---

1 حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر/مناهج ونظريات ومواقف أنفو-برانت، فاس، ط 2، 2012، ص ص 18-19

2 إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، بيروت، 1982، ص 58.

3 أنظر: فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 229.

4 حميد لحمداني، المرجع السابق، ص ص 25-26.

التصور يبقى جزئيا وقاصرا لأن هذا الاعتبار تجاه أي منهج نقدي يمس فقط المظهر الخارجي للمنهج أو كما سماه الجانب المرئي للمنهج.[1]

فالعلاقة وثيقة وضرورية جدا بين المنهج والمصطلح ولا يمكن لأي دارس أن يتخلى أو يهمل أحد عنصري هذه العلاقة وإلا غيّب ما يسمى بالضبط المنهجي*** فيختلّ الخطاب النقدي وممارسته على النص الإبداعي وتتلاشى وظيفته العلمية المتوخاة من اعتماد المنهج، ذلك أن المنهج والمصطلح عنصران متلازمان بل أن المنهج عامة هو الذي يحدد المصطلح فيسهم هذا بدوره في بلورة المنهج وتحقيق فاعليته ومن هنا فلكل منهج مصطلحاته وإلا سنكون أمام فوضى منهجية ومصطلحية.

وهكذا فلا مفر من هذا التلاحم بين المنهج والمصطلح لذلك "يستوجب احترام مسألة انتماء المصطلح للمنهج الذي يتعالق معه وليس بمنهج مغاير كما أن المنهج هو عبارة عن جهاز مصطلحي محدد ومرن في نفس الوقت، حيث يسمح بالانفتاح النسبي على شتى المجالات المعرفية بالإضافة إلى غلبة اللغة الشارحة في الدراسة النقدية وهي علامة على ندرة المصطلحات فيها، وأحيانا يلاحظ هيمنة المصطلح النمطي أواللامنتمي لأي منهج مما يولد التشيك في المنهج الموظف في الدراسة والمبالغة. كذلك في تعايش مختلف الحقول المصطلحية بين وجود نزعة منهجية مهجنة وأخيرا، فإن تداخل مرجعيات الحقول المصطلحية يوازيه تداخلا في الأصول النظرية التي تنظم تلك الحقول". 2

•المصطلح/المفهوم والضوابط:

لقد أضحى التعامل مع أي منهج نقدي ضرورة علمية لتحقيق نتائج مقنعة خاصة في الدراسات الأدبية وهذا يتطلب اللجوء إلى حزمة من المصطلحات المنتمية إلى منهج بعينه، إذ يستحيل أن يشتغل هذا المنهج أو ذاك بغياب أو إهمال الجهاز الاصطلاحي له فما هو المصطلح؟

يقول "عبد القادر الجرجاني" في مؤلفه "التعريفات": "إن الاصطلاح هو عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسمٍ بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابهتها في وصف أو غيرها.[3]

فالمصطلح عندالتراثيين هو اتفاق القوم والجماعة المتخصصة في البحوث اللغوية على دقة دلالة الكلمة ومدى تناسبها في الموضوع الذي نقلت عنه.

أما تعريف المصطلح عند المحدثين فقد تعدد بتعدد الباحثين والنقاد، ومن بين هؤلاء الدارسين نجد"عبد الله المسدي" الذي ذهب إلى "أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاورالعلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال".[4]

من هنا فالمصطلح هو العنصر المميز لعلم عن آخر، وبالتالي منهج نقدي عن غيره طلبا للدقة والتخصيص والوضوح، متجاوزا بذلك المظهر اللفظي والمعجمي للكلمة، الأمر الذي دفع بعض النقاد إلى التحذير من خطورة

---

[1] أنظر: الجرارى عباس، خطاب المنهج، منشورات السفير، (د، م)، ط 1، 1990، ص ص 40-41.

*** أنظر: خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1979، ص 49.

[2] يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2008، ص ص 58-59.

[3] عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات، نقلا: عن محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار تجريب للطباعة والنشر، د ط، (د، ت)، ص 10.

[4] عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، (د، م)، 1984، ص 11.

"الاستعمال الاعتباطي والعشوائي لهذه الأداة/المصطلح الذي يتوجب عليه المحافظة على العناصرالمفهومية التي شكلته. ويتمكن كذلك من خلق تواصل متبادل بينه وبين اللغة التي ينتجها ويدفعها. وبين الموضوع الذي يريد معالجته".1

ولأن علم المصطلح أو المصطلحية Terminology هو علم قديم جديد هدفه البحث في العلاقة الوثيقة بين مختلف المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبّر عنها. فقد ميز "ألان راي" Alain Rey بين علم المصطلح وصناعة المصطلح فقال عن الأول: "إنه يهتم بالمسائل الأساسية التي تثيرها دراسة المصطلحات ويقترح إطارا تصوريا لفهمها مميزا بين صناعة المعاجم وعلم المفردات. وبالتالي فعلم المصطلح يهتم بجمع المصطلحات ووصفها ومعالجتها وتقديمها. أما عن الثاني أي صناعة المصطلح فهدفها وصف المصطلحات في المعاجم المتخصصة أو بنوك المصطلحات سواء كان في صيغة ورقية أو إلكترونية. والمتخصص في صناعة المصطلح هو "المصطلحي" وهو اسم حديث جدا علما أن صناعة المعاجم كانت قد عرفت قبل أن يتم ابتكار تسمية المصطلحي"2

ولأن المصطلحات كثيرة ومتنوعة كما أن مجالات اشتغالها واسعة جدا. فإن تحديدها يتحقق بالنظر إلى إطار تخصصها. فالمصطلح العلمي يتحدد ضمن النظرية العلمية التي ينتمي إليها والمصطلح النقدي تتحدد مكانته كذلك في إطار النظرية النقدية الأدبية "ومن ثم فتطور المصطلح يخضع لتطور التخصص نفسه. ذلك أن المصطحات تتواجد في لغات متخصصة والتي من سماتها الدقة والدلالة المباشرة وبهذا تختلف لغات التخصص عن اللغات العامة واللغة الأدبية المتداولة مختلف اللغات الإجتماعية".3

ولأن لكل مصطلح مفهومه الخاص به. حيث أن المصطلح يدل على مفهوم معين والمفهوم عبارة عن تصور ذهني يحفظ العناصر المشتركة لعدد من الأشياء على صعيد العناصر الأساسية. فالمصطلحي ينظر إلى المصطلح على أنه الترجمة اللغوية والملموسة لمفهوم ما وهنا يسبق المفهوم وبعد ذلك نبحث عن الشكل اللغوي الذي يناسبه.4

وهنا تجدر الملاحظة إلى أنه يجب التعامل الصارم والذكي مع مختلف المصطلحات والمفاهيم. حتى لا نقع في فوضى الاستعمال فلا يراعي تناسب المفهوم للمصطلح الذي يناسبه والعكس. ذلك أنه أحيانا نجد مصطلحا واحدا له عدة دلالات وكلّ يفهمه ويتعامل معه كما يشاء لذلك بذل بعض الباحثين مثلا في العالم العربي مجهودا معتبرا لوضع مجموعة من الضوابط. رغبة في خلق مصطلحية أو علما مشتركا بين اللغة والمنطق والإعلاميات وعلم المعرفة والتصنيف. للتأكيد على أهمية العلاقة بين المفهوم والمصطلح"5 وهذا ما أقرته ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة التي نظمها مكتب تنسيق التعريب بالرباط سنة1981.6

•المنهج النقدي/المصطلح بين الحيادية العلمية والتوجيه الإيديولوجي:

إن المنهج هو عبارة عن مجموع الأدوات والإجراءات المرتبطة في غالبها بوعي معين ورؤية خاصة وتصور محدد ذلك أن كل منهج إلا ويرتبط بمرجعيات معرفية مختلفة يختصرها المصطلح العلمي أو النقدي بشكل خاص في

---

[1] أحمد بوحسن، المصطلح والنقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد: 60-61، فبراير 1989، ص ص 83-84.

[2] ماري كلود روم، علم المصطلح/مبادئ وتقنيات، ت/ريما بركة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2012، ص ص 33-44.

[3] محمود فهمي حجازي، المرجع السابق، ص ص 13-14.

[4] أنظر: ماري كلود روم، المرجع السابق، ص ص 46-47.

[5] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 171.

[6] أنظر: علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح "الموسوعة الصغيرة"، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د ط، 1985، ص ص 107-112.

حقول العلوم الإنسانية كالدراسات الأدبية. "فالمصطلحات من بضاعة اللغة واللغة من بضاعة الثقافة فالعقول تتبادل المصطلحات داخل الثقافة الواحدة. أوتتبادلها عبر حدود الثقافات المختلفة بطرائق شتى... والأمر سيكون خطيرا، إذا أدركنا أن الثقافة القوية والمهيمنة تولد بالضرورة مصطلحات من نفس الطبيعة"1.

وعندما نقول الثقافة لا يجب أن نتجاهل القناعات والطروحات الإيديولوجية الكثيرة التي يتضمنها المصطلح في إطار المنهج الذي يندرج في إطاره وهكذا لا يمكن إبعاد المنهج النقدي عن أي نسق إيديولوجي، طالما أن النقد له صلة بالإبداع الأدبي وهذا لا يمكن لأحد أن ينفي العلاقة الوثيقة بين الأدب والإيديولوجية مع كل محاولات الإبعاد والتغيب والفصل بينهما من طرف بعض الاتجاهات النقدية نفسها كالشكلانية والأسلوبية ولكنها باءت كلها بالفشل ذلك أن القاسم المشترك بين المجالين الأدب/النقد والإيديولوجيا هو الذات الإنسانية وبالتالي فهذه الذات المبدعة والناقدة والمفكرة والمنفعلة هي صفات لا يمكن أن تتواجد إلا مجتمعة في هذا الإنسان العاقل الذي يعيش ويتفاعل مختلف القيم والأفكار والمواقف والأحكام وعليه فإن الإيديولوجي تشير إلى نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية وهذا النسق هو جزء من البنية الفوقية للمجتمع....." 2

لقد وضع المنهج النقدي/المصطلح جماعة المتخصصين في مجالس الأدب والنقد في مرحلة تاريخية معينة وفي سياق حضاري وثقافي وكذلك فكري معين، فالمنهج النقدي ما هو إلا ثمرة لتضافر كل هذه المجالات مما يستدي إعادة النظر في المنهج كيفما كان بسببب التشكيك في مطلقية براءته فحكم أنه وليد شرعي وطبيعي لظروف حضارية معينة ورؤية فكرية تتناسب والمجتمع الذي ظهر فيه ولا سيما إذا كانت الأرضية التي نشأ فيه هذا المنهج النقدي متباينة مع الأرضية التي انتقل إليها أو يطبق فيها. لذا فالفرق كبير بين الحضارة الغربية والحضارة العربية، قال أحد النقاد مشخصا هذا التباين الحضاري بين الطرفين: "أرضية منهجية واصطلاحية شاملة هناك، وأخرى محدودة وجزئية هنا، وإبداع علمي ولىّ وجهه شطر أولئك وولّ ظهره لهؤلاء."3

واللافت للانتباه، أن المصطلح النقدي العربي أو المغاربي بخاصة، قد نهل بشكل واضح من المرجعية الغربية الأوروبية والأمريكية، ولأننا نتوخى التوقف عند بعض المصطلحات النقدية التي ارتبطت بالجنس الروائي فإن حقل السرديات كان الأكثر حظا من غيره من الأنواع الأدبية. فقد اشتغل العديد من النقاد العرب/المغاربة المعاصرين بالنقد الروائي باعتبار أنّ معظم المناهج النقدية في هذا الإطار انطلقت من مدونات روائية بالدرجة الأولى سواء كان ذلك في روسيا أو ألمانيا أو فرنسا.

ومن هنا فإن عنصر المثاقفة وعملية التاثير والتار لعبت دورا كبيرا في تحفيز نقاد العرب على مطالعة النقد الغربي في أصوله النظرية ومفاهيمه عبر القراءة والترجمة والتعريب ثم الممارسة النقدية دراسة ومقاربة، ومن هنا يعدّ النقد الغربي ولا سيما في مجال الرواية مرجعا أساسا من خلال ما طرحه رواد الرواية الجديدة في فرنسا أمثال ""ميشال بوتور" و"ناتالي ساروت" و"ألان روب غريبه" و"جيمس جويس" في انجلترا وغيرهم من الكتاب الحداثيين ممن خاضوا مسالك التجريب بحثا عن المغاير من الأشكال السردية قصد تجاوز النموذج السائد وتجسيد سمات حداثتها، لا سيما بعد فترة السبعينيات من القرن العشرين. حيث راح العديد من النقاد والدارسين العرب بعامة يتفاعلون مع مختلف منجزات النظرية الغربية وإجراءاتها، يستثمرونها في مقاربة النصوص الروائية بخاصة".4

---

[1] سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2011، ص ص 47-48.

[2] فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 135.

[3] نجيب العوفي، ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1992، ص 8.

[4] بوشوشة بوجمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2012، ص 109.

والملاحظ أنّ كثافة المصطلحات النقدية في مجال السرديات حفز النقاد إلى تبنيها مع كل نص سردي ولكن مع غياب واضح للحمولة الإيديولوجية التي توجه هذا المصطلح أو ذاك، وذلك عندما نحفر في أصوله النظرية الفلسفية والمعرفية والتاريخية، فواضع المصطلح لا يمكنه أن يفرغ هذه القناعة الإيديولوجية فيتعبأ بها ومن ثم فترجمته أوانتقاله من أرضية إلى أخرى يصاحبها انتقال لهذه القناعة، حتى وإن كان السياق الذي أنتج فيه هذا المصطلح في الماضي مختلفا. وربما هذا ما يفسر سهولة تكييف نص روائي ما مع إجراءات منهج معين وصعوبة تكييفه مع إجراءات منهج مختلف، حيث نقاط التقاطع واضحة وكثيرة بين النص والمنهج في الوضعية الأولى وتكاد تكون منعدمة في الحالة الثانية، كما تلعب قناعات الناقد دورا مهما في التفاعل مع مصطلح معين أو النفور منه في إظهار درجة التعبئة الإيديولوجية من غيابها تجاه مصطلح ما، مما يؤثر سلبا على دراسة النص الأدبي ونقده، فتغيب الدقة والموضوعية ويضيع حق النص في متاهات تأويل القارئ المقيد بطروحات إيديولوجية معينة، "فعندما نستقبل مصطلحات من لغة وثقافة أخرى وننقلها إلى لغتنا ونستعملها نقديا، فإننا لا ننقل فقط كلمات ولكن بالإضافة إلى ذلك ننقل مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية مختلفة".1

نلاحظ إذن: أنه لولا هذه الحمولة الفكرية والإيديولوجية والمصطلحات المتعددة في نقد المعاصر لتساوت كل المناهج النقدية فلا فرق بين المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والأخر البنيوي وهكذا...

نعتقد أن الاختلاف بين مختلف هذه المناهج يعود في الغالب إلى ما تختزنه من قناعات فكرية وطروحات فلسفية ورؤى شخصية واجتماعية ميزت فترة/مرحلة تاريخية معينة. وللتمثيل على تعددية الطروحات من جهة وسلطة أو هيمنة نسق إيديولوجي أو فلسفة معين على أحد المصطلحات النقدية، نقف عند بعضها علما أن أغلبها ارتبط بالإبداع النثري أي أن أكثر المقابلات التي استعانت بهذه الإجراءات كانت على نصوص روائية أو درامية ومنها :

1- المنهج البنيوي التكويني ورؤية العالم:

بداية فإن مصطلح التكويني نعثر عليه كذلك باسم "توليدي أو تكريبي" وأحينا اجتماعي وما يهمنا في هذا الإطار هو كيف ظهر هذا المنهج؟ ما هي مرجعياته؟ هل ارتبط بفلسفة معينة قبل أن يصل إلى رائده المعروف الناقد الروماني الأصل "لوسيان غولدمان"؟وفعلا لقد تضافرت عدة عوامل وعناصر وكذلك مؤثرات شخصية، اجتماعية ودنية في بلورة على المنهج. فقد قضى "غولدمان" طفولته ببلدة "بوتوزالن" برومانيا أين أتمّ دراسته الثانوية، ثم انتقل إلى مدينة "بوخاريست". وفيها يتحصل على شهادة اللسانس في الحقوق، حيث احتك لأول مرة بالفكر الماركسي هذا أولا وثانيا اكتشافه "لجورج لوكاتش"، خاصة عندما انتقل إلى فينا سنة 1933، وبعد أن شرع في تحضير أطروحاته في الاقتصاد السياسي واللغة الألمانية و فلسفة الكانطية وهو متنقل بين فرنسا وسويسرا هروبا من الاحتلال الألماني، ليعود إلى باريس بعد سقوط ألمانيا ويحضر دكتوراه أخرى في الأدب بعنوان "الإله الخفي" le dieu caché حول مسرحيات "راسين" و"خواطر باسكال". ينشغل بعد ذلك بمجال التأليف، فكان كتابه "العلوم الإنسانية والفلسفة". ثم يألف كتابين آخرين هما "البنيات الذهنية والإبداع الثقافي" وكذلك كتاب "الماركسية والعلوم الإنسانية" وهذان المؤلفان يعبران بشكل خاص عن اهتمام "غولدمان" النظري بالعوامل التي يمكن أن تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية/الحلم.2

---

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 1، 2012، ص 186.

[2] يمكن العودة إلى كتاب ألفه جماعة من النقاد، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986، ص ص 11-12.

لقد إنطلق "غولدمان" من منطلق اجتماعي جدلي حاول أن يجدده عبر الأسس التي قرأها للمفكر والفيلسوف المجري "جورج لوكاتش"، فاعتبر أي "غولدمان" أن الأدب عامة والفن الروائي خاصة، له وظيفة محددة في الإطار الفكري داخل المجتمع، حتى وإن بدا منسجما ومتماسكا، فإنه يحمل مجموعة من التناقضات الداخلية من أجل ذلك يتوجب على الدارس أن يحلّل بنياته الداخلية، لتتضح رؤية المبدع المتخفية. وهذا الطرح بتأثير من "جورج لوكاتش" الذي ذهب: "إلى أن الفن عوما هو تعبير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع باعتبار أن علم الاجتماع البنيوي التكويني يعتمد في دراسته للثقافة على منهج علمي أساسه الجدلية القائمة على ركيزتين أساسيتين هما:

"أن كل تفكير في العلوم الإنسانية ينبثق من الداخل، وهذا التفكير هو جزء من الحياة الفكرية للمجتمع ولأنه عنصر لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية فإن تطوره وتغيره يؤدي إلى تغيير ولو نسبي فيها.

أن علم الاجتماع الجدلي التكويني يعتبر النشاطات الإنسانية كإجابات للفاعل الفردي والجماعي المعبرة عن وضعية ما."1

يبدو أن "غولدمان" قد تأثر بطريقة ما بفكر "لوكاتش" وخصوصا كتابه "الروح والإشكال" الذي حلل فيه "لوكاتش" العلاقة الوثيقة بين الواقع والفن أو بين الإبداع والحياة المعيشة، وهذا ما يدفع الدارس إلى إقامة علاقة واضحة بين النص الإبداعي وسياقه الخارجي الشامل، فقد أشار "لوكاتش" هنا إلى "النظرة الشمولية" ولا سيما في مؤلفه "نظرية الرواية"، بأن الفن الروائي هو كل متجانس لعناصر غير متجانسة تحوي سيرورة الفرد الإشكالي نحو ذاته لمعرفتها بالمقابل مع كتلته المعزولة "فالنوع الروائي الإشكالي هو ذلك الذي يلتقي فيه الفردي بالاجتماعي دون أن يفقد كل منهما مكانته المميزة والخاصة به.2

وأما تأثر "غولدمان" "بلوكاتش" كذلك يتضح عن كتابه الثالث "التاريخ والوعي الطبقي" الذي رأى فيه أن الصراع يكون محتدما في ظل المجتمعات الرأسمالية بين نوعين من الوعي هما:

الوعي الزائف/conscience fausse وهو وعي البرجوازية المهيمِنة، والوعي الصحيح conscience authentique وهو وعي البرولتارية غير المهيمِنة3. تحاول الطبقة المهيمنة فرض سلطتها على كل الطبقات بما فيها الطبقة البرجوازية الصغيرة وطبقة الفلاحين وكذلك البرولتارية، فتوهِم الطبقة المهيمِنة الجماعة الاجتماعية أنها صاحبة الوعي الكلي والوحيد في المجتمع وهو بمثابة الرؤية الوحيدة الممكنة للعالم ولكي تستمر في هذه الهيمنة تحرص على إخفاء الطابع الطبقي للمجتمع، ومن هنا يرى "لوكاتش" أن معركة الوعي تكون بين طبقتين مهيمنتين في المجتمع "البرجوازية والبرولتارية" لذلك تحاول الطبقة الثانية جاهدة لتحويل وعيها الصحيح إلى وعي واقع وفعلي، أي نقل المجتمع إلى وضع تغيب وتذوب فيه الطبقات، وبالتالي فدور الطبقة الثانية يتجلى في كشف القناع عن الوعي الزائف والتأكيد على أن ثمة فروقا واضحة بين الطبقتين4، هكذا يبدو أن "لوسيان غولدمان" تأثر تأثرا كبيرا بأفكار "لوكاتش" الذي تدرج من التأثير الهيجلي إلى الماركسي حيث ركز "غولدمان" على مصطلحات: الشكل، البنية، الشمولية، رؤية العالم، الوعي وغيرها....

فإذا رجعنا مثلا إلى المذهب الشكلي نجده قد ركز على صفة السكونية في الزمان والمكان وكأنها معزولة عن السياق التاريخي والاجتماعي الثقافي الذي نشأت فيه، ويرى التيار الإيديولوجي أن البنية لا تفهم في حد ذاتها،

---

[1] حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص9

[2] George Lukas, Théorie du roman, Ed : Goutier et Denoel, Paris, 1974, pp 71-72.

[3] جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ت/حنا الشاعر، دار الأندلس، 1979، ص 54.

[4] أنظر المرجع نفسه، ص 59.

خارج حدود الزمان والمكان، بل من خلال تطورها "ويضرب "غولدمان" مثالا عن دراسة التفاحة التي هي شيء مهم ولكنه يكتسي أهمية أكبر وأكثر لو لم تفصل عن الشجرة التي نضجت فيها ومن هنا يؤكد ارتباط أية نظرية بالسياق الفكري والثقافي الذي نشأت فيه".1

ومن هذه المنطلقات بلور "غولدمان" طرحه للمنهج النقدي البنيوي التكويني مسترشدا بمقولات "هيجيل" و"ماركس" و"لوكاتش" وغيرهم. فأدرك أن تفسير الأعمال الأدبية الكبرى لا يتحقق إلا بالعودة إلى الفكر الذي نشأ في حضن الجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو المعبر عنها ضمنيا. فيمثل رؤية محتواه داخل العمل الأدبي نفسه الذي لولا الفاعل الجمعي كما يقول "غولدمان" لما أنتج هذا العمل الفني، وبطبيعة الحال يدعم هذا الجانب بتجارب الكاتب المعرفية وقدراته التخييلية، وذلك على مستويين "مستوى علاقة بنيات عالم النص الأدبي التي تتطابق مع البنيات الذهنية لإحدى الجماعات الاجتماعية أو تتعالق معها بشكل واضح، ومستوى الممارسة الإبداعية الحرة تجاه العالم التخييلي في النص الإبداعي،..."2

فالإنسان بالنسبة "لغودلمان" ليس سوى جزءً من كل ما تصنعه الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فالمهم هو ما يعبر عنه المؤلف داخل النص لأنه يرتبط بمعيشة اليومي جزئيا، فهو جزء من المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ففكرها هو الذي ينعكس داخل النص الإبداعي كما ذهب إلى ذلك الناقد "سعد البازعي" وهذا المفهوم هو الذي عبر عنه "غولدمان" بالمدلول 3(signifié) الذي يحيلنا إلى ذلك البناء الذهني الذي يتضمنه النص الأدبي، وقد سماه "برؤية العالم" (vision du monde) "وهي نسق من الأفكار المنسجمة عند الطبقة الاجتماعية في ظروف مميزة تبلور من خلالها وعيها بالواقع، ومن ثم تتمكن من إدراك طموحاتها وأهدافها الفعلية والعاطفية والثقافية"4 وبواسطة المزج بين المدلول أو رؤية العالم والقدرات التخييلية الذاتية عند المبدع، يخلق" غولدمان" ما يسمى بالعلاقة التماثلية relation analogique تعتمد هذه العلاقة على عمليتي الفهم والشرح أو التفسير، ومن ثم يتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع، لما يوجد بينها وبين النص من تناظر، إنها واحدة من البنى التي تعبر عن إيديولوجية ما موجودة في الواقع المعيش.

فلا شك أن رؤية المؤلف لم يخلقها هو بل يرفعها إلى أقصى درجة الانسجام في عمل متخيل، عندما يعبر عما يجب أن تكون عليه الفئات التي منها يستمد المبدع مادته الخام، "فهي رؤية جماعية أثرت فيه، إلا أن هذه العلاقة ليست بالسهولة التي نعتقد، فهي بنية ذهنية تميز فئة من الفئات المتواجدة في الواقع".5

ولعل الدليل على درجة الحمولة الإيديولوجية التي نلمسها في مصطلح رؤية العالم هو النجاح الذي لقيه تطبيقه على نصوص "راسين" و"خواطر" "باسكال"، حيث لاحظ "غولدمان" أن هناك تماثلا بين بنية هذه النصوص مجتمعة وبنية تفكير الجماعة "الجنسينيه" jansénistes ذات التوجه الديني (الإيمان بالقدرية والعفو الإلهي) وقد دافع "باسكال" عما لاحظه من رؤية مأسوية عند هذه الجماعة الدينية في القرن السابع عشر. فذهب "غولدمان" في مؤلفه "الإله الخفي" أن القاسم المشترك بين "باسكال" و"الجنسينية" كإيديولوجيا،

---

[1] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية/دراسة في منهج غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1982، ص ص 74-75.

[2] Voir : Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1975, pp 345-346

[3] أنظر: سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص 305.

[4] Lucien Goldmann, Le Dieu caché, Gallimard, Paris, 1979, pp 349.

[5] فاطمة الزهراء إزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص ص 168-169.

فلسفة "باسكال" هو هذه الرؤية التي تبنتها طبقة النبلاء وخاصة في فرنسا، حيث أجمعت هذه الطبقة على رفض الواقع وإدانته مع التأكيد على استحالة تغييره يوما1 وهي نفس الرؤية المأسوية التي كان يؤمن بها الكاتب "باسكال" الرجل المتدين بالمسيحية التي وحدها القادرة على إزالة هذا الغموض عن الواقع المتعفن.

وهكذا يخلص "غولدمان" إلى "أن العمل الفني بعامة كالممارسة الدينية، هو شكل لغوي، أي وسيلة للتواصل الاجتماعي، فأعمال "راسين" وقائع جمالية توافرت على مطابقتين، مطابقة بين رؤية العالم كحقيقة معيشة وبين العالم التخييلي للمبدع، ومطابقة بين هذا العالم وبين النوع الأدبي الذي احتوى هذا العالم".2

من هنا فإن هذا الترابط بين رؤية العالم/الواقع المعيش والعالم التخييلي/خيال المبدع، وبين الجمالي والإيديولوجي، لا يوجد إلا في الأعمال الصادرة عن مؤلف عبقري يستطيع أن يبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك، فلكي ندرس رؤية العالم في روايات "الطهار وطار" أو "واسيني الأعرج" مثلا، وبالتالي اكتشاف رؤيته العامة، علينا أن نعلل لماذا ينطلق المؤلف من الجزائر أو من الوطن العربي بالذات، وفي فترة زمنية معينة ثم ندرس البنية الذهنية الجزائرية أو العربية في هذه المرحلة التاريخية وخصوصية السياق الاجتماعي والاقتصادي الذي أدى إلى التعبير عن الرؤية بالذات دون سواها، ودون تجاهل الطبقة التي تبنت هذه الرؤية ولما رفضتها أخرى؟ وهنا تتضح قيمة مصطلح آخر ارتبط باسم "غولدمان" هو العبقرية، حيث عرّفها انطلاقا من الكاتب العبقري، الذي يتمتع بحساسية تسع الكون كله، كما تتميز بإنسانية عميقة جدا، عبر ما يبدعه من نصوص، "ذلك أن العبقرية هي دائما تقدمية، وأن منظور الطبقة الصاعدة هو وحده القادر في مرحلة تاريخية معينة، ومن خلال كل الإيديولوجيات وأخطاء الأخطاء أن يضمن لنا المعرفة الأكثر اتساعا والحساسية الأكثر غنى ولاسيما في فترات الأزمة والتحولات الاجتماعية العميقة".3 وأخيرا فقد منح "غولدمان" المنهج البنيوي التكويني أداة إجرائية هي رؤية العالم من منطلق النقد السوسيولوجي للأدب وكذلك الدور الأساس الذي تلعبه الإيديولوجية كوسيط تحمله الأعمال الأدبية بعامة والروائية بخاصة.

2- المبدع الحواري/حوارية "ميخائيل باختين"

ومعه نحاول أن نكشف عن بعض جذور مصطلح الحوارية ومختلف العناصر التي أسهمت في بلورة هذا المصطلح أكثر، وخاصة مقاربته على النص الروائي.

ألا يمكن أن نقول إن اهتمام "باختين" ودراسته للرواية، جعله يتصدر الطروحات المهمة لتأسيس نظرية خاصة بالجنس الروائي، في مرحلة تميزت بالنقاش الأدبي والجمالي الذي كان محتدما في العشرينات بالإتحاد السوفيتي بين الشكلانيين الروس وانتقاد الماركسيين وبمستوى عال من التفكير النظري الجدي، إلا أن هيمنة الماركسيين المتشدّدين على المؤسسات الثقافية والفكرية سهل عليهم التصفية الإيديولوجية للشكلانيين من قبل المؤسسة السياسية الستالينية والثقافية النقدية الجدانوفية، وهكذا كان لزاما على "باختين" قبل أن يبدأ مشروعه النظري الجديد أن ينقد تعصب الشكلانيين الأكثر تجريدا ويعارض قساوة القمع والفكر الأحادي.

لقد رفض "باختين" ثنائية الشكل والمضمون أو تغليب أحد الطرفين على آخر، فالعلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر، كما أنها ليست علاقة انعكاسية أو أحادية، لأن الأدب هو المجتمع "إذ نرى في الرواية

---

[1] Voir : Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, p 158.

[2] Lucien Goldmann, Le Dieu caché, p 343.

[3] Ibid, p 345.

المجتمع وهو يتحرك، فهو يرفض ثنائية الشكل والمضمون والتحليل المضموني الصرف، معتبرا أن الأدب شيء واحد داخل الخطاب كظاهرة اجتماعية".1

فالحوار الواسع أو الحوارية عند "باختين" متأتية من إيمانه بأن مجال العلوم الإنسانية يعج بالموضوعات الكثيرة، المتغير والمتحركة، فتحولها إلى حوار مفتوح ومتواصل بين النصوص والخطابات المختلفة "حيث المعارف عند "باختين" تأخذ شكل حوار "أنت" مساوية "لأنا" ولكنها في الوقت نفسه مختلفة عنه".2

لقد شغف "باختين" بالحوار الواسع نظرا للظروف الصعبة التي عاشها أولا، وللرقابة التي سلطت عليه ثانيا، هذا الحوار الذي مُنع منه لفترة طويلة بسبب التهميش والعزلة الجبرية التي سلطت عليه. "إن المسؤولية الكبرى ملقاة على مرجعيات معينة، تكون هي السبب في انتشار الفكر الأحادي المسيطر وهيمنته لفترة زمنية طويلة، وبالتالي تلغى كل مبادرة للتعدد والحوار، لاسيما الوثوقية منها. فالنص الدغماتي يتميّز بعلامة واحدة هي فرض أحادية التفكير، وإبعاد كل حوار فيمنع السؤال، يستمر تصميت الناس حتى الموت".3 الأمر الذي جعل "باختين" يذهب إلى أن الإيديولوجية قد تكون واحدة أو متعددة، كما أنها ليست إبداعا فرديا خالصا، لأن الفرد عبر الكلمة يؤسس ذاته بوساطة وجهات نظر الآخرين يقول: "إنني داخل الكلمة أشكل ذاتي من وجهة نظر الجماعة، لأن الوعي الفردي نفسه لا يخلق في ذهن الفرد بل في مسار التواصل الاجتماعي لمجموعة البشرية المنظمة".4 وبهذا فالإيديولوجيا ليست خلقا فرديا بل مجموع وعي الأفراد في تواصلهم الاجتماعي وهكذا تتصف الإيديولوجية بالاجتماعية أكثر من اتصافها بالفردية، فيربط مفهومها للإيديولوجيا بالنتاج الفني وبخاصة الرواية كعالم يرى فيه المبدع المجتمع وهو يتحرك في كل الاتجاهات ووسيلته في ذلك اللغة/الكلمة في الرواية "معتبرا الإيديولوجيات مادة أولية من مواد بناء الرواية، إنها ليست مقتبسة من الواقع ولكنها تجسيد لواقعية الإيديولوجيا نفسها أي مظهر من مظاهرها. فالنص إذا ليس موجودا خارج الواقع، ولكنه منغمس فيه، ولذلك فهو ليس في حاجة إلى أن يعكس الإيديولوجيا ما دام يوجد في مجراها الطبيعي".5

إن تواجد الإديولوجيا/الإيديولوجيات داخل النص الروائي مرتبط بعلاقة تواجد المؤلف من خلال علاقته بالأبطال والشخوص المتكلمين. لذا لا يجب أن تطغى على النص، وإنما هي واحدة من مجموع. "فالأبطال يعبّرون بكل حرية عن أفكارهم ورغباتهم دون تدخل من المؤلف، ومن هنا يعبر النص الروائي مسرحا حقيقيا لحوار الإيديولوجيات بما فيها إيديولوجية الكاتب، فهي واحدة دون هيمنة على ما سواها من الأطراف المتصارعة في الرواية".6 ولا يستثني "باختين" هنا إلا الحيوان الذي لا تخضع صرخته للجو المجتمعي، عكس الإنسان المتكلم، سواء أكانت الكلمة لها علاقة بالفن/الرواية، أو القانون أم بإيديولوجية اليومي، "هذا الأخير الذي يستحوذ على مساحة معتبرة من الفضاء الروائي الذي يحتضنه وينقل غناه وتنوعه المتجدد باستمرار كما أنه يرد على شيء ما

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1987، ص 35.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت/فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996، ص 199.

[3] إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ط 1 2002، ص 181.

[4] **Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorique du roman, tr : Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, p 13.**

[5] حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط 1، 1991، ص 7.

[6] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمين العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص ص 123-124.

يفنّد، يؤكد، ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند".1 وقد اعتبر "باختين" كلاً من "فرانسوا لابليه" و"دوستوفسكي" من المبدعين الكبار الذين جسّدوا الخط الحواري في نصوصهم الروائية عبر تكثيف اللغة الكرنفالية التي تعبر فعلا عن الشعب المهمش والمقيد بالسلوكات الرسمية المتسلطة في عصره، بواسطة لغة الشعب الساخرة والضاحكة، حتى يتمكن من مواجهة خوفه من العالم المحيط به، كما استطاع "دوستوفسكي" أن يقدم شخصيات حرة، دون أن يمزج صوته معها، فالشخصية قد تؤيد الكاتب أو تعارضه أو تثور عليه، ومن ثم فإن موقف المؤلف تجاه شخصياته هو موقف حواري يؤكد استقلاليتها وحريتها، "جعله "باختين" فنان الفكرة وفنان الحوار العميق واللانهائي، فكل شيء عند "دوستوفسكي" ينتهي إلى الحوار، والتعارض الحواري، فالحوار عنده هو هدف وليس وسيلة،..."2

وعليه فإن حوارية "باختين" تهدف إلى ترسيخ التعددية اللغوية والصوتية القائمة على تنوّع الخطابات والثقافات والقناعات والرؤى التراثية والمعاصرة الرسمية والشعبية الرفيعة واليومية والمتداولة، فالكل يتحاور في أجواء تفيض بالحرية والحركة، لأن "باختين" ذاق مرارة المركزية اللغوية والثقافية وأحادية السلطة السياسية المهيمنة على العقل واللسان بكل وثوقية لتصمّت الأفواه وتقمع الإرادات. فكان المبدأ الحواري إجراء مهما يتحقق في النصوص الروائية لتتسم بالطابع الحواري وليس بالطابع المنولوجي/الأحادي والمركزي الذي لطالما رفضه "باختين" وناضل من أجله. فمصطلح الحوارية فعلا محملا بطروحات فكرية وإيديولوجية معينة، أراد "باختين" أن تعمّ الكون بأكمله، فهي دعوة إلى حوار كوني إنساني شامل.

3- النقد النسوي:

ذهبت العديد من الدراسات إلى أن هذا المصطلح يمكن إدراجه في أطر نظرية مختلفة من وجودية وماركسية ثم النظرية المابعد حداثية، حيث يعد من الموضوعات المهمة في النقد الثقافي. ويركز هذا النقد على "الأدب النسائي/الكتابة النسائية **écriture féminine**أي الأدب الذي تكتبه المرأة عن النساء أو الرجال أو أي موضوع ما، والأدب النسوي/الكتابة النسوية، **écriture féministe** أي الأدب الذي يبدع من وجهة نظر نسوية سواء أكان بقلم امرأة أو رجل".3 كما ارتبط النقد النسوي إيديولوجيا وفكريا بمطالب الحركة النسوية العالمية منذ خمسينات القرن الماضي الداعية إلى تحقيق المزيد من المساواة في الحقوق المشروعة للمرآة التي ترفض أن تكون مصدرا للمتعة والجمال والفتنة والتسويق. "كما ترفض أن تبقى ضمن منهج المرأة القارئة لأنه قاصر ولأن المرأة لها القدرة على الإبداع، فالنساء ذوات، ولسن آخرا وأشياء ليس لها قيمة إلا بمقدار ما تخدم أهداف البطل/الذكر، كما يعبر عنه الأدب الذي يكتبه الرجال، فهذا الأدب غريب عن الأنثى لأنه ينكر شخصيتها".4

ومن خصائص النقد النسوي الغربي رفضه لفكرة أن الممارسة النقدية تكرس هيمنة الرجل ودونية المرأة التي قبلتها على أنها من البديهيات، وقد تأسس هذا الرفض على مقولة "سيمون دي بوفوار": "إن المرأة لا تولد كامرأة

---

[1] المرجع نفسه، ص 129.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت/جميل نصيف الكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 259.

[3] عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، ط 1، 2011، ص ص 24-25.

[4] ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت/عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط 1، 1996، ص ص 276-277.

بل تصبح امرأة، فليست الطبيعة هي التي فرّقت بين الجنسين بل الثقافة والمجتمع"1 بالإضافة لمقولات "جوليا كريستيفا" التي تؤكد أن الأدب النسوي يعكس النساء على سلطة النظام الأبوي معتمدة على طروحات "دريدا" و"فوكو" لتفكيك الممارسة التي عصفت بالثنائيات الراسخة وهدم منظومة التضاد وعكس ثنائيتها لتجاوز هوة الفصل بين الذات وآخرها بواسطة إيقاع التشويش والتخريب في اللغة التي تحتفظ بالفكر الأبوي وتصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية."2

وعليه يبقى النقد النسوي الغربي خاصة، يهتم بإعادة قراءة أدب المرأة المهمش، الموروث والمعاصر، "كما يعزّز خصوصية الكتابة النسائية المتميزة والتي لا تتقاطع مع بقية المشاغل الإنسانية والثقافية، لأنها كتابة تضاف للإبداع الإنساني ككل، ذلك أن المرأة عندما تكتب تستدعي المسكوت عنه المتراكم عبر الزمن لتحاوره، تقبله أو تتجاوزه".3 فكتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل، لكل خصوصياته وهويته وتقاليده... وعلى العموم تبقى الإجراءات التي تتناول الأدب الذي تنتجه المرأة قاصرة بتلك التي تتناول كتابة الرجل، وهذا ما جعل المبدع والناقد المغربي "أحمد المديني" يذهب إلى أن "الأدب النسوي مصطلح لا نعلم أولا من أطلقه أول مرّة، وثانيا هل هو شعار إعلامي أم توصيف نقدي، أم اختلاطا ببعضهما، وهو الأصح بسبب استثراء إعلام فاسد وجاهل يتعدى على حقوق النقد الأدبي، فهو نبتة طارئة ارتفعت طولا بين عشية وضحاها".4

فالأدب النسوي مصطلح نحتفظ عليه بسبب الحمولة الإيديولوجية والفلسفية والفكرية التي ترتبط بمرجعيات ومنطلقات الأدب النسوي أو الأدب الأنثوي القائم على حركة نسائية حقوقية محضة.

وختاما نقول إن لا يمكن لأي مشتغلا في المصطلح النقدي أن يدعي صفاءه وحياده تجاه أي نسق إيديولوجي الذي أسهم في توجيه ذلك المصطلح أو ذاك، بالإضافة إلى ذلك نقول إن أية مقاربة نصية لا تخفي وراءها خلفية أو قناعة فكرية معينة، فرضت على هذا الناقد أن يقف عند هذا المنهج دون سواه.

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل إلى نظرية، النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية العلوم ناشرون، الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2009، ص 91.

[2] أنظر: المرجع نفسه، ص ص 110-111.

[3] عبد النور إدريس، المرجع السابق، ص ص 24-31.

4 أحمد المديني، وهج الأسئلة، أزمنة، عمان، ط 1، 2010، ص 46.

آليات الحجاج والتواصل في ضوء النظرية التداولية

ذة.رتيبة محمدة بولوداني
جامعة قسنطينة –الجزائر

تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص و تتمثل قضيتها الأساسية في البحث عن كيفيات انسجام النص مع الخطاب من أجل تحقيق العملية التواصلية بجميع عناصرها و أشكالها ،و يستدعي التأثيروالإقناع في التخاطب الإنساني آلية بيانية فاعلة لتحقيقه، لذا نجد الحجاج ميزة من ميزات هذا التخاطب بمواقفه المتعدّدة، وأشكاله المتنوعة بين الشفوية والكتابية، إذ يعدّ ركيزة النصوص الموجّهة المتضمنة للمقصدية والنقاش والنّقد والجدل،وسنحاول تقديم مفاهيم أولية للمصطلحات المتعمدة في هذه الورقة البحثية:

مفهوم التداولية :

جاء في لسان العرب في مادة (د.و.ل) مايلي :"قال الزجاج : الدولة إسم الشيء الذي يتداول

أما في معجم مقاييس اللغة في مادة (دول) وردت على أصلين:

"أحدهما يدل على تحول شيء من مكان إلى آخر ،و الآخر يدل على ضعف و إسترخاء، فقال أهل اللغة : إتدال القوم ، إذا تحولوا من مكان إلى مكان . و من هذا الباب، تداول القوم الشيء بينهم : إذ صار من بعضهم إلى بعض و الدولة و الدولة لغتان ، و يقال بل الدولة في المال و الدولة في الحرب و إنما سميا بذلك من قياس الباب، لأنه أمر يتداولونه فتحول من هذا إلى ذاك ، و من ذاك إلى هذا".[1]التداول هو الإنتقال و التحول و التبادل للشيء بين الأطراف.

التداولية مصطلح عربي لم يستقر على صيغة واحدة، فقيل: التداولية، المقامية، الوظيفية، النفعية، الذرائعية ،السياقية...

و يقابله في اللغة الفرنسية مصطلح: pragmatique ،و في اللغة الإنجليزية مصطلح:pragmatics ،وكلاهما يرجع تأصيله إلى اللفظ اليوناني 'pragmatikos' الذي يحيل على كل مل يتعلق بمعاني العمل: action [2]

[1]- ابن فارس :معجم مقاييس اللغة . تحقيق و ضبط عبد السلام محمد هارون .كتاب الدال –دار الجيل.1991.ط2.ج2.ص 314.

[2]-ينظر:خليفة بوجادي:في اللسانيات التداوليةمع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم.بيت الحكمة للنشر والتوزيع.العلمة-الجزائر.2009.ط1.ص61 .

"و ابتدءا من القرن السابع عشر انتقل الإستعمال إلى الميدان العلمي فصارت: pragmatique تعني: كل بحث أو إكتشاف من شأنه أن يعرف أو يفضي إلى تطبيقات ذات ثمار عملية" 1

أما في المجال الفلسفي فيعني" وصف كل فكرة أو ظاهرة لا تتجلى إلا من خلال تطبيقاتها العملية أى نتائجها و آثارها المنعكسة على الواقع"

و في الاصطلاح اللساني يرجع استعمال مصطلح pragmatique linguistiqueإلى الفيلسوف الأمريكي: شارل موريس سنة :1938 ،حيث يجعل من التداولية جزءمن السيميائيات ،و تهتم بمعالجة العلاقة بين العلامات و مستعمليها

فالتداولية:"علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ،و يدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي و التفسيري"2. فالتداولية تهتم أساسا بالتواصل بين المتخاطبين في سياقات لغوية مختلفة حيث تستفيد من المجالات المعرفية مثل: علم النفس و علم الدلالة...

نشأة و تطور النظرية التداولية:

كان للتداولية حضورا قويا و قديما جدا في التراث العربي القديم لا يقل أهمية عنه في التراث الغربي، حيث تعود أول إشارة للتداولية إلى بداية الطلائع الدرس اللغوي مع سيبويه وصولا إلى النقاد و البلاغيين المتأخرين، فقد أشار سيبويه إلى مبدأ القصدية في "معرض حديثه عن الأفعال التي تقتضي مفعولين، يكشف أن التأليف النحوي أو ما كنا رأيناه عند الغربيين يقع تحت تسمية تداولية الدرجة الأولى أو مستوى التعبير يخضع في المقام الأول لمراد المتكلم"3 و يمكن توضيح ذلك من خلال الأفعال المتعدية إلى مفعولين فعلى سبيل المثال الفعل(ظن) يتعدى إلى مفعولين صريحين مثل:ظننت البرد شديدا. و ذلك متى كان قصد المتكلم و مراده و ما استقر عليه من حال المفعول الأول فقصد المتكلم من استعمال المفعول الثاني هو بيان حال المفعول الأول. و تترسخ هذه الفكرة أيضا و تأخذ بعدا نظريا بشكل بارز ضمن النظم عند" عبد القاهر الجرجاني" في موقفه القائل بتطابق مفهومي اللفظ و المعنى و ربطهما بمراد أو مقاصد لمتكلمين حيث أنه" ينظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظام الكلم"فمراد الناس يقتصر على اثبات هذه المعاني رغم اختلاف أغراضهم " فالقصدية عنده تندرج تحت تسمية معاني النفس حيث يرى أن مواقع المعاني في النفس و مواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق و يربطها كذلك بغرض المتكلم الذي قد يوجب بالاظافة إلى الحذف ،و الأمر نفسه نجده عند"الجاحظ" لكن في باب البلاغة التي تمثل علما للإتصال لأنها ترتبط باستعمال اللغة و ممارستها كما ترتبط بالتواصل. و في هذا السياق "تتلاقى التداولية التي أرساها "أوستن" في كثير من المفاهيم مع البلاغة

1-الطاهر لوصيف:"التداولية اللسانية" .مجلة اللغة والأدب.جامعة الجزائر.جانفي2006.العدد:17.ص06.

2- علي آيت أوشان: المرجع السابق. ص 55.

3 نواري سعودي ابو زيد:في تداولية الخطاب الأدبي.ص39 .

القديمة منذ أرسطو حتى وقتنا الحاظر لا سيما مع البلاغة العربية في دراستها للإنشاء و الخبر في باب المعاني"

فنجد الجاحظ يقسم الخبر إلى ثلاثة أقسام: خبر صادق و هو ما كان مطابقا للواقع مع اعتقاد المتكلم أنه مطابق ،و خبر كاذب غير مطابق للواقع مع اعتقاد المتكلم أنه غير مطابق ،و أخيرا الخبر الذي ليس صادقا و لا كاذبا فهو المطابق للواقع و غير مطابق للواقع مع اعتقاد المتكلم بانه غير مطابق أو بدون اعتقاده و هذا يعتمد على معيار التداولي هو اعتقاد المتكلم و قصده .و هنا" نرى في عمل الجاحظ شبها بما فعله سيرل حينما جعل شرط الصراحة معيارا من معايير القوى المتضمنة في القول لإثبات هويتها" فالبلاغة عند الجاحظ تفيد معنيين: المعنى الأول الإيصال أو الإبلاغ" و بهذا المعنى تكون البلاغة مرادف لمفهوم التوصيل في اللسانيات الحديثة" 1 الذي يعني أن المتكلم يسعى من خلال خطابه إلى إبلاغ الكلام و إيصاله إلى المخاطب أو المتلقي فالعملية الاتصالية تنطلق من المرسل إلى المرسل إليه أما المعنى الثاني فيفيد الإقناع. فبعد أن يوصل المتكلم رسالته إلى المخاطب يعمل على إقناعه و تغييره و التأثير فيه و كثيرا ما تاتي البلاغة عند" الجاحظ" مصحوبة بلفظ عقل أومنطق " تصبح البلاغة معناها الاعتماد على الطاقات العقلية و المنطقية وحدها للإقناع" و مما سبق نستنتج أن الجاحظ حصر البيان في اللفظ و ربط الاقناع بالتداول انطلاقا من الوظيفة التواصلية.

أما عند الغرب فقد كانت:

التداولية: pragmatique : تشكل دراسة المعنى في الألفاظ اللغوية عند مستخدمها و مفسريها"2 و هو بذلك ميز بين علم الدلالة و التداولية باعتبار الأولى يدرس المعنى وفقا للوضع فقط و بمعزل عن السياق و المقاومات التخاطبية أما الثانية فتدرس المعنى في سياقه الذي ورد فيه. و بين النحو و التداولية.

أما عن أصل التداولية و جذورها فيمكن ارجاعها الى اتجاهين مختلفين. فالاتجاه الأول هو: اتجاه فلسفي منطقي تعود جذوره إلى شارل بيرس و امتد إلى كارناب حيث عرض مفهوم التداولية أو البراغماتية الهادف إلى وضع "علامية دلائلية(سيميو طيقا)

تكون نظرية منطقية عامة" 3 فقد جعل العلامة تتعدى المجال اللغوي إلى الفلسفي و بذلك اتسع مجالها، فالإنسان في حد ذاته علامة و نحن حين نفكر علامة كما ربط اللغة بالتواصل باعتباره الوظيفة الأساسية و ربط دراسة المعنى بظروف الاستعمال أو ما نسميه بالسياق.

أما الاتجاه الثاني: تيار فلسفة اللغة العادية الذي أسسه الفيلسوف لود فينغنشتاين يدرس التداولية من كونها نظرية في التعامل الاجتماعي تهتم بالجانب الاستعمالي أي: استعمال اللغة. فاللغة عنده بمثابة مفتاح سحري يفتح مغاليق الفلسفة و ارجع الإختلاف و التناقضات بين الفلاسفة إلى سوء فهم اللغة. و لكن التراث فينغشتاين لم يكتسب المكانة الحقيقية الا بعدما تبناه فلاسفة مدرسة

---

[1]ـ محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ من خلال البيان و التبين ديوان المطبوعاتا الجامعية- الجزائر. 1983.(د، ط). ص231.

[2]ـ قويدر شنان:" التداولية في الفكر انجلو ساكسوني" المنشأ الفلسفي و المآل اللساني .ص 12.

[3]ـ عبد القادر المهيري و آخرون: أهم المدارس اللسانية. ص 99.

أكسفورد. و لا سيما" جون أوستن في جامعة هارفارد ضمن برنامج محاضرات" وليام جيمس"" lectures william James"و كذا محاضرات بول كرايس ضمن نفس البرنامج"1.

و مما سبق نصل الى ان ظهور التداولية كنظرية فلسفية كان على يد بيرس أما ظهورها كمنهج و نظرية فيعود الى الفيلسوف الانجليزي أوستن" و الذي انتقل من المستوى اللغوي و النحوي و النفسي للغة إلى المستوى الاجتماعي، و ذلك من خلال استعمال اللغة كوسيلة لتحقيق عملية التواصل.

دعائم و مرتكزات النظرية التداولية:وعلاقتها بالحجاج والتواصل:

التداولية درس جديد و غزير، غير أنه لا يملك حدودا واضحة، مما جعل امكانية حصر موضوعاتها أمرا صعبا بالنسبة للباحثين فاجملوها فيما يلي:

أفعال الكلام، الافتراض المسبق، الاستلزام الحواري، نظرية المحادثة و كل منها تمثل ركيزة اساسية للنظرية التداولية .

أفعال الكلام :و هي نظرية تنسب إلى اوستين وقد جمعت محاضراته "التي ألقاها في جامعة هارفارد سنة 1955 في كتاب سمي" كيف تفعل الأشياء بالكلمات" 2 ثم قام جون سيرل و غيره من البراغماتيين بتطوير هذه النظرية أثناء السبعينيات و الثمانينيات، و تعتبر هذه النظرية من أهم النظريات التي أصبحت ذات فعالية في مجال البحث التداولي، حيث ننظر إلى اللغة "أنها أداء أعمال مختلفة في آن واحد، فعندما يتحدث المتكلم فانه يخبرعن شيء او يصرح تصريحا ما او يامر او ينهي او يدعو...".

و يرى اوستين أن اللغة لا تستعمل فقط للتواصل بل هي اداة للاقناع و تغيير السلوك و المواقف 3، و قد قسم الملفوظات الى قسمين:" ملفوظات تقريرية و انجازية" أما الأولى constatifs)و تسمى الوصفية او الاخبارية او الاثباتية نحو: البرد شديد.

أما الثانية "performatifs": فتعني الأدائية و الإنشائية، و هي بدورها تنقسم الى انجازية مباشرة يكون فعلها ظاهر مثل: الأمر و الدعاء... و انجازية غير مباشرة يكون فعلها غير ظاهر نحو قوله تعالى « وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور»4 فجاء الفعل في هذه الآية غير ظاهر تقديره" احذروا". و ميز في هذه الملفوظات بين ثلاثة أنواع من الأفعال الكلامية :-فعل قولي او فعل التلفظ:"acte locutoire"" الذي هو عبارة عن مفصلة الأصوات اللغوية و تركيبها حيث يقع استحضار المفاهيم الماثلة نظميا(syntaxiquement) بواسطة الألفاظ" 5 بمعنى انه الفعل الذي ينشا نتيجة عمل أعضاء النطق.

1- إدريس مقبول:اللأ سس الابستمولوجية و التداولية. ص ص266، 267.

2 محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب. دار الكتاب الجديد المتحدة. بن غازي- ليبيا. 2004 .ط1. ص 34.

3 ينظر: علي آيت اوشان:السياق و النص الشعري. ص63.

4- قرآن كريم. رواية ورش عن نافع. دار علوم القرآن .دمشق- سوريا. سورة الحديد. الآية 20. ص 540.

5 -ناصر اسطنبول وآخرون:"مفاهيم سيميائية لمصطلحات بلاغية ".مجلة السيميائيات .جامعة وهران- الجزائر.خريف2006 .العدد الثاني.ص16.

2-فعل متضمن في القول أو فعل الخطاب acte illocutoire: "هو الفعل الانجازي الحقيقي إذ انه عمل ينجز بقول ما" 1 و يعني الحدث الذي يقصده المتكلم بجملة كالأمر...

و يصنف "اوستين" هذا الفعل الى خمسة اقسام عامة:

"- فعل قضائي: "verdictif" لإصدار الأحكام.

- فعل مراسي:" exercitif" إثبات سلطة أو تأثير

- فعل وعدي:" pramissif" لتقرير أخبار أو وصف.

فعل سلوكي:" comportatif" لضبط المواقف .

فعل عرضي :"expositif" يساعد في استمرار الحوار بتفسير الغموض

3) الفعل الناتج عن القول:"acte perlocutoire" أو فعل التأثير في الخطاب حيث يقوم المتكلم باقناع السامع بفعل ما كأن يأمره بفتح الباب فيكون الفعل" ذا تأثير كاملة إذا تطابق الأثر النهائي او نتيجة النهائية مع الغرض المنشود" 2 فيقوم السامع بفتح الباب بعد اقتناعه بفعل الأمر فيتطابق فعل الفتح مع غرض المتكلم .

أما" سيرل" قد استفاد من دروس" اوستين" لأنه اعتبر دراسة اللغة فرع من نظرية الحدث كما قسم هو أيضا الأفعال الكلامية إلى أربعة أقسام: "فعل التلفظ و الفعل القضوي و الفعل اللاقولي و الفعل التأثير بالقول" 3 ففعل التلفظ يتلفظ فيه المتكلم بكلمات و جمل و نعني به :المظهر الخالي من المعنى، أما القضوي فهو: يقابل الفعل اللفظي عند "اوستين" ،و الفعل اللاقولي :تدل عليه مجموعة من القرائن تميزه عن الفعل القضوي، أما فعل التأثير بالقول فسيرل يوافق أوستين في تعريفه له .و من أجل تحقيق الأفعال الكلامية وضع لها سيرل شروطا معتمدا على اوستين: شروط أولية تحدد وضعية المتكلم بمعنى الوضع الاجتماعي الذي يسمح له بالصياغة اللغوية كأن يكون رئيس محكمة أو ما يماثل ذلك، و شروط جدية حيث يجب على المتكلم ان يكون صادقا في كل أقواله وهذا لا يعني انه عندما لا ينجز الفعل بجدية يكون فاشلا بل يكون قد ارتكب إثما و أخيرا شروط أساسية حيث يكون الشخص الذي ينجز فعلا مرتبطا بواسطة خطابه ببعض المعتقدات و المقاصد لأن هذا جوهري و أساسي بالنسبة للملفوظ

القيمة الحجاجية

تتنزل نظرية الحجاج ضمن نظرية أشمل سطر قواعدها كل من أوستن وسيريل في نظرية الأفعال اللغوية ، فما الفعل الحجاجي إلا نوع من الأفعال الإنجازية التي يحققها الفعل التلفظي في بعده الغرضي، كما أضيف إليه مفهوم القيمة الحجاجية التي تعني نوعا من الإلزام في الطريقة التي يجب سلوكها لضمان استمرارية ونمو الخطاب حتى يحقق في النهاية غايته التأثيرية ، وتشير من ناحية ثانية إلى السلطة المعنوية للفعل القولي ضمن سلسلة الأفعال المنجزة لتبليغ فكرة ما إلى المتلقي4.

---

[1] ـمسعود صحراوي:التداولية عند العلماء العرب.ص42.

[2] ـفان دايك:النص والسياق.تر:عبد القادر قنيني.إفريقيا الشرق.المغرب-لبنان.2000.(د،ط).ص237.

[3] ـمحمد صلاح الدين الشريف:أهم المدارس اللسانية.منشورات المعهد القومي لعلوم التربية.نهج العراق-تونس. 1930. ط2.ص109.

[4] ـ أبو بكر العزاوي ، الحجاج في اللغة ، مجلة فكر ونقد ، ص

الحجاج الخاطئ

إن الحجاج الخاطئ يقدم على المقايسة الواهمة ،كما تسبب في حدوثه عيوب بنويه أثناء تأسيس المحاججة كالمصادرة على المطلوب ،أو الأخطاء الناجمة عن تعدد الأسئلة ،ففي كثير من الأحيان يصدر الخطاب عن تمويه في صورة مقدمات وهمية كاذبة،إما شبيهة بالحقيقة لكنها غير ذلك ،أو شبيهة بالمشهور دون أن تكون كذلك أيضا ، مثل : كل ميت يجب دفنه/الحجر ميت /النتيجة الحجر يجب دفنه1؛

وربما أمكننا التمثيل للمغالطة الحجاجية بقولنا: إن إسرائيل دولة نووية وقوة عسكرية فهي إذن على حق ،إذ يشمل هذا النوع من المغالطة الحجاج بالسلطة،ومن أنواع الحجاج الخاطئ أيضا المغالطة المنطقية ؛ ونزعم التمثيل لها بمناظرة الشاعر العباسي "أبي العتاهية " لثمامة بن الأشرس 2 ، والمغالطة العلمية التي تشخص في تناقض أقوال المتكلم وأفعاله، وربما مثلنا لها في النص القرآني بقوله تعالى:﴿ أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم ﴾ (البقرة/44).

وأما الحجاج المبني على التناقض الإثباتي فتبينه الآية من سورة مريم:﴿ إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلم اليوم إنسيا﴾ (مريم /19) فقد ذهب بعض المفسرين إلى أنها لم تنذر في الحال بل صبرت حتى أتاها القوم فذكرت لهم كونها نذرت، فيكون هذا منها تناقضا فقد تكلمت من حيث نذرت عدم الكلام، بينما ذهب آخرون إلى إمساكها و اكتفائها بالإيماء وبالرأس ،ومن أدوات الحجاج اعتماد التهديد والترهيب كأسلوب للإقناع الخطابي في النصوص الدينية والسياسية ، ويمكن أن نجد لهذا النوع من الإقناع الذي ينحو منحى استسلاميا أمثلة متعددة في الخطابة العربية خطبة الحجاج لأهل العراق، وخطبة زيد بن المقنع العذري الذي سعى في ضمان ولاية العهد إلى يزيد بن معاوية، فخطب في حضرة معاوية (ض) قائلا: "هذا أمر أمير المؤمنين وأشار إلى معاوية ، فإن هلك.. وأشار إلى ولده يزيد فان أبيتم فهذا ..وأشار إلى سيفه 3. هذا ويمكن الحديث على أنواع أخرى للحجج منها4:

1- حجة التبرير l'argument de gaspillage ، وأداتها "بما أن "

2- حجة الاتجاه direction ،وغرضها التحذير من انتشار شيء ما .

3- الحجة التواجدية، تبنى على علاقة الشخص بعمله، ويمكن أن نمثل لها بقوله (ص) :

" من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه" إذ يكن أن نقول بأن المتعلم كشخص في جوهره ليس فضوليا ،وعمل ترك ما لا يعنيه من تجليات حسن الإسلام .

---

[1]- حسان الباهي ، الحجاج المغالطي ، مجلة فكر ونقد ، ص وانظر اللغة والمنطق ، بحث في المفارقات ، المركز الثقافي العربي ، دار الأمان ، الدار البيضاء ، 2000.

[2]-الأصفهاني ، الأغاني ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992 ،5/6 .

[3]-ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، دار صادر ، بيروت ، 1965 ، 508/3.

[4] - Perelman et Tytica ,traite de l argumentation ,p 501-527.

4- الحجة الرمزية: للرمز قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة العلم في نبسته إلى وطن معين ، والهلال بالنسبة إلى حضارة الإسلام ،والصليب بالنسبة إلى المسيحية ،والميزان إلى العدالة .

5- المثل: إنّ الغاية من اعتماده حجاجيا هو التأسيس للقاعدة ، والبرهنة على صحتها .

6- الاستشهاد: غايته توضيح القاعدة ،وتكثيف حضور الأفكار في الذهن ، وربما كان الاستشهاد أداة لتحويل القاعدة من طبيعة مجردة إلى أخرى محسوسة ، ولعل القرآن الكريم فيما يقدم لنا من أمثلة حجاجية أهم مصدر لهذه الأشكال الحجاجية

2- الافتراض المسبقprésupposition :

إن دراسة الافتراض المسبق" برزت بداية الثمانينيات بشكل حاد عندما بدات الشروحات التداولية تاخذ بجدية كبدائل للشروحات الدلالية في دراسة المعنى" 1.

ففي كل التواصل لساني ينطلق المتخاطبون من معطيات و افتراضات معترف بها بينهم و غير صريحة عند المتحدثين تشكل خلفية تواصلية ضرورية لنجاح العملية التواصلية و هي محتواة في القول سواء تلفظنا بهذا القول إثباتا أو نفيا.

تعرف اركيوني الافتراض المسبق بقولها:" هو تلك المعلومات التي لم يفصح عنها فانها و بطريقة آلية مدرجة في القول الذي يتضمنها أصلا بغض النظر عن خصوصيته" 2

و المثال التالي يوضح ما سبق ففي مقام تواصلي معين يقول الشريك(أ) في الحوار للشريك (ب): هل خرجت زوجتك من المستشفى؟ فالافتراض المسبق هنا ان زوجة الشريك (ب) مريضة و هي في المستشفى و ان هناك علاقة بين الشريكين سمحت للشريك (أ) أن يطرح سؤاله فيجيبه الشريك(ب) بالملفوظ: نعم لقد شفيت و خرجت، شكرا.

و عليه فانه يمكن و صف الافتراضات المسبقة على انها افعال كلامية افتراضية acts de parole présuppositionnels فهي في نفس درجة الاستفهام والأمر.

3- الاستلزام الحواري أو (المحادثي) :

ترجع نشاته إلى محاضرات غرايس، و الذي لاحظ" أن جمل اللغات الطبيعية في بعض المقامات، تدل على معنى غير محتواها القضوي(الأصلي)" و يتضح ذلك من خلال هذا المثال :

حوار بين أستاذتين (أ) و(ب) :

الأستاذة (أ) : هل الطالبة (ج) مستعدة لمتابعة دراستها الثانوية في قسم العلوم؟

الأستاذ (ب) : إن الطالبة (ج) ممتازة في مادة الأدب.

---

[1] قويدر شنان: التداولية في الفكر الأنجلو ساكسوني. ص 25.

[2] ـذهبية حمو الحاج:لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب.دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزوزو-الجزائر.2005 .(د،ط).ص124.

فإذا تأملنا إجابة الأستاذة (ب) نجد انها تحمل معنيين اثنين في نفس الوقت. المعنى الأول أن الطالبة (ج) من الممتازين في مادة الادب و هو ما يعرف بالمعنى الحرفي، أما الثاني : فهو مستلزم و معناه الاستلزامي أن الطالبة المذكورة ليست مستعدة لمتابعة دراستها في القسم العلمي.

وينقسم الاستلزام الحواري إلى قسمين :

أ / عرفي :" قائم على ما تعارف عليه أصحاب اللغة من ألفاظ و دلالات مثل:(but) في الإنجليزية و(لكن) في العربية " 1

فبوجود(لكن) في الخطاب تفهم أن المعنى الأول عكس المعنى الثاني .

ب / الحواري :"فهو يتغير بتغير السياقات

إن "المحاورة"، تستند إلى نماذج تنتمي إلى المجال التداولي، جاز معه أنها تسلك من سبيل الاستدلال ما هو أوسع وأغنى من بنيات البرهان الضيقة، كأن يرتكز "المحاور"، في بناء النص على الصور الاستدلالية مجتمعة إلى مضامينها أوثق اجتماع، وكأن يطوي الكثير من المقدمات والنتائج ويفهم أمورا غير ما نطق به، وكأن يذكر دليلا صحيحا على قوله من غير أن يقصد الحجة للتدليل، وأن يسوق هذه الحجة على قضية بدهية أو مشهورة، وكل سبيل استدلالي يكون هذا وصفه، فهو سبيل احتجاجي لا برهاني، يقيد فيه المقام التراكيب في هذا السياق، يتقدم الحجاج ليكشف عن الحقيقة التالية، وهي أن اللغة بشكل عام (تلفظية كانت أو بصرية)، ليست مجرد تمثيل أو تشخيص لحالات إنسانية معينة، ولكنها خلق وبناء تفاعلي مؤطر بوظيفة تواصلية، إننا نتحدث أو نتكلم لكي نتقاسم مع مخاطبينا مجموعة أفكار وآراء وتمثلات تخص موضوعا محددولوصف ظاهرة الاستلزام الحواري يقترح غرايس نظريته المحادثية "التي تنص على أن التواصل الكلامي محكوم بمبدأ عام (مبدأ التعاون) و بمسلمات حوارية" بمعنى أن أقطاب العملية الكلامية يشتركون و يتعاونون في انتاج و فهم المعنى و المسلمات الحوارية التي يعتمد عليها مبدأ التعاون هي :"مبدأ الكم و الكيف و المناسبة و الأسلوب" 2 و هذا يخص قدر و كمية الإخبار الذي يجب أن تلتزم به المبادرة الكلامية .

الأبعاد التداولية في الحجاج:

للحجاج أبعاد متنوعة ، فمنها البعد الشمولي والتفاعلي ،وكذا البعد التنظيمي والاستراتيجي، والبعد التوسعي في أفعال اللغة،وغيرها ،ونشير هنا إلى :

1- البعد السياقي و التواصلي: أما السياق (context):"اشتق بصورة تؤكد دوره السابقة (con) تعني المشاركة في توضيح النص. أما(text)هي فكرة تتضمن امور اخرى هي جسر بين النص و الحال" 3 و يقصد هنا بالأمور الأخرى الظروف المحيطة بالمتكلمين، و هذا يتوافق مع التعريف القائل بان السياق" مجموعة المعطيات التي يشترك فيها كل من المخاطب و المتلقي الى جانب المعلومات المشركة بينهما و ما

---

[1] -محمود أحمد نخلة :آفاق جديدة في الدرس اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية .مصر .2002م.(د، ط). ص :32.

[2] محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات. ص99.

[3]- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع. مصر.2000.(د، ط).ج ص 108.

يربطهما من تجارب و ثقافة... فاستعمال اللغة يقتضي الخضوع لهذه الشروط" فكل من التعريفين يركز على ضرورة وجود المتكلم و المتلقي و الظروف المحيطة بينهما فمن الضروري مثلا في خطاب ما أن نعرف من هو المتكلم و المستمع و الزمان و المكان و نوع الرسالة" كلما توفر المتلقي على المعلومات عن هذه الكلمات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة و تأويلها، أي وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى" 1فهذا هو المبدأ العام الذي يحدد أهمية و دور السياق في فهم خطاب معين و للسياق وظيفة مرجعية تؤدي للتواصل لأن مجموع الجمل التي يتكون منها الكلام هي جزء من الوظيفة التواصلية من حيث الإفادات المتداولة بين المتخاطبين التي يوحي بها" و ذلك لأن اللغة في السياق تحيلنا على أشياء و موجودات نتكلم عنها، و تقوم اللغة هنا بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات و الأحداث المبلغة "2 و ينقسم السياق الى نوعين:

مقالي(لغوي)، حالي (مقامي) "و كلاهما يؤدي الى تماسك عناصر النص، فالتلقي يعتمد على تفاعل القارئ أو السامع بما في الكلام من آليات تشف عما فيها من ترابط، و من علاقات تضام بين أجزائه، و هذا التفاعل يؤدي إلى ملء الفجوات التي تتخلل أجزاء النص.

فالسياق المقالي يتعلق بلغة الخطاب و الحالي يتعلق بالبيئة و الظروف المحيطة. و تتم مقاربة النص بالإضافة الى رصد العناصر السياقية (المتخاطب، المتلقي، الزمان، المكان) بالاعتماد ،بشكل الهيئة الافتتاحية، السياق حال البؤرة(العنصر الفاعل الذي يقلب صورة النص او ما يسمى نقطة الانعطاف التي تغير مسار النص)، السياق حال المخرج لهيئة النص الجديدة التي يؤول إليها و كل هذه المحطات ترتبط بالزمان و المكان الوارد في النص.

و هناك تقسيمات أخرى للسياق مثل:" السياق العاطفي هو الذي يحدد طبيعة استخدام الكلمة بين دلالتها الموضوعية العامة و دلالتها العاطفية الخاصة ،

سياق الموقف و يتحدد الموقف بالعلاقات الزمنية و المكانية التي يجرى فيها الكلام،

سياق ثقافي و يظهر في استخدام كلمات معينة في مستوى لغوي محدد"3 و تعددت هذه السياقات لأن الكلمة تلاحظ في سياقها كما ترد في النص المكتوب أو الحديث لذلك يركز الأسلوبيون على دور السياقات التي ترد فيها الكلمة لذا اقترحوا السياقات السابقة

السابقة للسياق خصائص منها : الديناميكية بمعنى أن الوافق غير متشابهة في الزمان و إنما تتغير بتغير. فالسياق يتغير من لحظة إلى أخرى " فكل سياق هو اتجاه مجرى الأحداث .

أما البعد التعاملي للتواصل " وهو ما يتم تبادله من أفعال كلامية شفوية كانت أو مكتوبة بين المتخاطبين " 4، نستشف من هذا التعريف أن التواصل هو كلام شفوي أو مكتوب برسالة انسان إلى

---

[1] ـمحمد خطابي :لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ـالمغرب. 2006 .ط2. ص297.

[2]ـ محمد كريم الكواز: البلاغة و النقد (المصطلح و النشأة و التحديد). الانتشار العربي للنشر و التوزيع. بيروت ـلبنان. 2006 .ط1. ص302 .

[3] نسيم عون السنة المحاصرات في علم الدلالة دار الغوابي بيروت لبنان 2005 ط1 ص ص 160 162 .

[4] بشير ابرير التواصل مع النص من أجل قراءة فعالة محققة للوهم مجلة فضيلة بجامعة عنابة الجزائر 2001 العدد 4 ص 24 .

إنسان آخر و آخرين تتضمن معارف اكتسبها شخصيا و هو أيضا تبادل المعلومات التي تغطي ضمن سياق معين. فيتعلق ذلك باللغة التي تحدث ذلك و تؤديه. فالإنسان في حياته اليومية تصدر منه أقوال و تصرفات يعبر بها عن مشاعره و يتلقى مشاعر الآخرين. فيكون المرسل باثا و مستقبلا في الوقت ذاته، و حتى الحوار الداخلي باعتباره حوارا بين الإنسان و نفسه أداته اللغة التي تتميز بقدرة التجلي و الخفاء و شروط قياسة أخرى: تتعلق بالمتكلم الذي يجب أن يكون صادقا في أقواله منتقيا للألفاظ المناسبة للمقام و مراعيا لآداب التواصل1 أما الشرط العام فيتعلق بالمجتمع ذلك ان عملية التواصل تكون داخل مجتمع و عليه يجب مراعاة القوانين و الأعراف الاجتماعية حتى يتمكن الناس من اقامة علاقات طيبة تعود بالفائدة للجميع ،وهذا ما يصطلح عليه بمبدأ للتصديق،ويصاغ على الشكل التالي:-الصدق في الخبر،-الصدق في العمل ، - مطابقة القول للفعل2

البعد التنظيمي و الاستراتيجي:

إن كل من المرسل و المتلقي سبب في وجود أي نص مهما كان جنسه الأدبي شعرا أم نثرا " فليس هناك خطابي أحادي الجانب موجه إلى ذاته ينمو في انسجام و طمأنينة ، و إنما لا بد من وجود جانب آخر، و ليكن ذات المرسل نفسها كما نجد في بعض أنواع الخطاب ، و التفاعل بينهما موجود و لكن درجته هي التي تختلف من نص لآخر. فالنص يشكل مسرحا فسيحا لتفاعل أو تصادم بين المؤلف و القارئ .

- حيث ينتهج كل منهما إستراتيجية معينة " فالمؤلف ينهج إستراتيجية الانتصار. يتم بموجبها بناء القارئ النموذجي " 3 بمعنى أن المؤلف يفترض أشياء لم توجد بعد ويحققها داخل نصه ، أما القارئ فيفترض صورة نمطية للشيء الذي حقق من قبل ، و قد يكون هناك اختلاف بين قدرات المؤلف و قدرات الآخر أو العكس أما إذا كانت قدرات المؤلف أوسع ففي هذه الحالة يتطلب من القارئ استحضار الموسعة بوصفها " مجموعة مدونة من التأويلات تدرك موضوعيا

حيث أن القارئ لا يستحضر كل المدونة بل الضرورية فقط . من أجل فهم النص فإذا كان المؤلف يفترض قارئا نموذجيا فعليه أن يقدم له دلالات متوفرة في مدونته مما يسهل في عملية التواصل و التفاعل بينهما و تحقيق الفهم ، أما الباحثون في تحليل الخطاب اهتموا بالمتلقي سواء كان في مستوى المرسل أو دونه " و أدى بهم هذا الاهتمام إلى أن ينقصوا كثيرا من هيئة المرسل المتعالي الذي لا يعصي أمره ، و أن يسلبوه كثيرا من سلطته ، و يسندها إلى المخاطب " 4. و ما يدل على أن هذا كل الدراسات لسانية و نفسية و سياقية قد ركزت دور المتلقي في صياغة الخطاب .ويمكن التميز بين الحجاج والإقناع:أ-الإقناع (persuation)

---

[1]- ينظر: دايان لارسن فريمان: أساليب و مبادئ في تدريس اللغة .تر:عائشة موسى سعيد .جامعة الملك سعود للنشر العلمي و المطابع .(د، ط). ص 104 .

[2]عبد السلام عشير ،عندما نتواصل نغير،أفريقيا الشرق ، المغرب ،2006، د،ط ، ص203

[3]- المصطفى العمراني:القراءة والتأويل بين أمبرتو ايكو و فولفغانغ ايزر.من موقع الأنترنت:http://www.alhalf.com./web/id.226.htm

[4]- محمد مفتاح : المرجع السابق.ص 42.

يعني الإقناع العملية الكلامية التي تستهدف التأثير العقلي والعاطفي في المتلقي أو الجمهور،قصد تفاعله إيجابيا مع الفكرة أو السلعة المعروضة عليه باعتماد الحجج والبراهين الإثباتية عبر وسائط طبيعية أو صناعية، أما الاقتناع فهو فعل الأثر الناجم عن عملية الإقناع لدى المتلقي متى توافرت الظروف، وتهيأت من لدن المرسل (المقنع) فيحدث الانسجام بين الرغبة الذاتية والإمكانات المتاحة والهدف المطلوب ، ويمكن القول بأن الإقناع جهد اتصالي لساني بالدرجة الأولى مؤسس على قصد ، ومخطط له سلفا وفق أهداف معينة لاستمالة المتلقي وتعديل سلوكه ومواقفه الشخصية في ظروف مقامية معينة ، فتكون المتعة الشخصية غايته ، وقد يتجه وجهة إقناعية عقلية بحتة تضطلع الحجج المنطقية وأساليب الاستدلال بمهمة توجيه فكر المتلقي.

الكفاءة الإقناعية(la cempetance persuative)

لما كان الإقناع جهد لغويا مقصودا ومؤسسا على استراتيجية معينة للتأثير في رغبات الآخر وميوله فإنه لا يتحقق فعلا إنجازيا موفقا إلا إذا كان المقنع ممتلكا لكفاءة تواصلية و إقناعية متميزة يكون نتاجها كسب تأييد الآخرين لرأيه وما يعرضه عليهم ، وتتميز هذه الكفاءة بالمهارات التالية :

1-مهارة التحليل والابتكار.

2-مهارة التعبير والعرض المنظم للأفكار.

3- مهارة الضبط الانفعالي.

4-مهارة فهم دوافع نقد الآخر.

نجاعة العملية الإقناعية.

حتى تحقق العملية الإقناعية نجاحها لابد من توافر جملة من القواعد الضابطة أثناء ممارسة الفعل الإقناعي ذاته ناهيك عن الصفات الشخصية المساعدة للمرسل الذي يمارس بشخصيته نوعا من التأثير السلطوي أو الإغوائي في كثير من المناسبات الإشهارية التي تستدعي صورة المرأة في وضعيات مختلفة ، وربما تمكنا من إجمال هذه القيود في العناصر التالية :

1-خلو الرسالة الإقناعية من المغالطات الوصفية .

2-بناء الحجج على سلمية متدرجة ، تراعي سياق التخاطب.

3-إحالة الرسالة الإقناعية على مرجع ثقافي سائد ومشترك (عدم التعارض مع القيم والعادات والمعتقدات السائدة).

4-وضوح الأهداف ، وإمكان الوصول إليها .

5- الجمع بين الرأي والرأي المضاد .

6-تنويع عرض المرسلة الإقناعية مع مراعاة التباعد الزمني في عملية العرض.

ب-الحجاج(Argumentation)

يذهب شارل بريلمان(Ch.Prelman)إلى أن الحجاج سمة تصف كل الخطابات ، غايتها الاستمالة والإقناع ضمن العلاقة بين الأنساق الصريحة والضمنية، وتطلق لفظة حجاج و محاججة عند بريلمان وتيتيكاه

على العلم وموضوعه، ومؤداها درس تقنيات الخطاب التي تؤدي بالذهن إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات ،أو أن تزيد في درجة التسليم 1وربما كانت وظيفته محاولة جعل العقل يذعن لما يطرح عليه من أفكار ،أو يزيد في درجة ذلك الإذعان إلى درجة تبعث على العمل المطلوب، و سيكون الحجاج مؤطرا بالخاصية اللسانية الشكلية ،وليس بالمحتوى الخبري للقول الذي يربط القول بالمقام ،ولما كان الأمر كذلك فإن تركيز التداولية ينصب على العلاقات الترابطية بين أجزاء الخطاب والأدوات اللسانية المحققة له. وتتصدر المحاججة بوصفها وظيفة لسانية قائمة الوظائف اللغوية بالرغم من عدم إشارة الدارسين الذين تناولوا موضوع وظيفة اللغة إليها مثل:بوهلر و جاكبسون و مارتنيه و براون و ييول و هاليدي و فان ديك وغيرهم..إلخ.

إن القول اللغوي ينجز في ظروف معينة قصد التأثير في المتلقي مستعملا وسائل لغوية موجهة للخطاب نحو غاية معينة ، وبالتالي سيكزن من الوجيه أن يميز بين الحجاج(argumentation)،والبرهان (demonstration) فالحجاج ليس خطابا برهانيا منطقيا وعقليا بالأساس -كما يتصور البعض- يقتضي البرهنة على صدق قضية ما مثلما هو الأمر في الاستدلال المنطقي (syllogisme)وإنما هو خطاب لغوي طبيعي عادي احتمالي في نتيجته التي يتوصل إلى معناها بالتأمل في البنية اللغوية ،ووسائل الربط المقيدة للحجج والمنسقة بينها ،إن ما يفرق بينهما كونه (الحجاج) مؤسسا على بنية قولية لغوية متسلسلة داخل نص ما لاعلى مقتضى الأقوال المنطقية التي ينشغل بها النص الفلسفي الاستدلالي

نظرية السلالم الحجاجية[2]:

تطرح هذه النظرية تصورا لعمل المحاججة من حيث هو تلازم بين قول الحجة ونتيجتها، لكن قول الحجة والنتيجة في تلازمها تعكس تعددا للحجة في مقابل النتيجة الواحدة على أن هناك تفاوتا من حيث القوة فيما يخص بناء هذه الحجج

أهمية نظرية السلالم الحجاجية :

إن مفهوم السلم الحجاجي في الخطاب من حيث تركيزه على مبدأ التدرج في توجيه الحجج يبين أن المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع محدد بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب ،ومما تجدر الإشارة إليه أن المتكلمين يختلفون في بناء منظومة السلالم إذ أنها متسمة بالخصوصية والذاتية، فالبعض يلخص موقف خصومه، والبعض الآخر يدمجه في برهانه ويتبناه مؤقتا ،وتخضع نظرية السلم الحجاجي عند ديكرو إلى قانوني النفي والقلب ، فالأول يعني أن نفي حجة الرأي الأول هي حجة للورأي المخالف، وأما الثاني فيعني كون السلم الحجاجي للأقوال المثبتة هو عكس السلم الحجاجي للأقوال المنفية، ومن صور الإفادة من السلم الحجاجي في الخطاب الإشهاري التصريح بالعلامة أو الماركة ،فهذه الإستراتيجية الخطابية في حد ذاتها حجة تصنف في أعلى السلم الحجاجي بناء على المعرفة الخلفية المخزونة في ذهن المتلقي .

---

[1]-Perelman et Tytica ,traite de l argumentation ,p 05.,
وانظر: تون .فان ديك ، علم النص ،مدخل متداخل الاختصاصات ، ترجمة سعيد حسن بحيري ، ص234

[2] ـشكري المبخوت : نظرية الحجاج في اللغة ،ص363-364 .

المبدأ الحجاجي :

يشير إلى المسلمات والأفكار السائدة اجتماعيا ، والتي تضمن ترابط الحجج والنتائج في الخطاب مع التصديق بصحتها واقعيا فالكل يعتقد بأن العمل يؤدي إلى النجاح وهبوط درجة الحرارة يؤدي إلى نزول المطر و بالجملة مكن القول بأن المبادئ الحجاجية العامة تعبر عن الضمير الجمعي في رؤية العالم ، والتعارض الخطابي ناتج في الأصل عن التعارض في المبادئ الحجاجية .

النص الأدبي الحجاجي في ضوء المنهج التداولي .

و النص في قاموس : Universel Larousse:

" ينحدر من كلمة نص texte من فعل نص Texére نسج و النص تبعا لذلك يعني الثوب ويعني بعد ذلك تسلسل الأفكار و توالي الكلمات " 1

فالدلالة المركزية للدال النص هي : الظهور و الانكشاف و الوضوح .

و إذا تجاوزنا الجانب المعجمي إلى الاصطلاحي فإننا نجد أن المنظرين انقسموا إلى ثلاثة أقسام:

- المجموعة الأولى و على رأسها بول ريكور الذي يربط مفهوم النص بالكتابة و هو متطور إيصالي " النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة " 2.

فالنص كل كلام مكتوب عكس الخطاب الشفوي لأن أداته اللغة المكتوبة أما الثاني فأداته اللغة المنطوقة و عليه فإن النص أداء لساني و إنجاز لغوي يقوم به فرد معين ، و في هذا السياق يعرفة روجي فولر : R.Fauler في كتابه (اللسانيات و الرواية) فيقول : " إن النص يعني البنية النصية الأكثر إدراكا و معاينة و عند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها تشكل استمرارا و انسجاما على عل صعيد تلك المتوالية " و هذا التعريف حصر النص في بنية الشكلية الخارجية المتمثلة في الكتابة كمظهر خارجي و هذه البنية هي نسيج من الكلمات المرتبة ترتيبا تسلسليا مشكلا انسجاما و تناسقا .

- أما المجموعة الثانية فقد عرفت النص من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي و يمثله رولان بارت الذي وجد عند جوليا كريستيفا تعريفا جامعا مانعا فالنص: " جهاز لغوي ، يعيد توزيع نظام اللغة ، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة و المتزامنة معها ." 3 فالنص نتيجة لهذا هو عملية إنتاجية تشمل علاقته باللغة عن طريق التفكيك و إعادة البناء كما أنه نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف و المنسقة بشكل ثابت و هو مرتبط تاريخيا بالقانون و الدين و الأدب و العلم .

- أما المجموعة الأخيرة و على رأسها تودوروف فقد عرف النص تعريفا مباشرا خلال ربطه بمكوناته فيرى أن :" النص: نظام تضميني نستطيع التميز بين مكوناته على ثلاثة أوجه : ملفوظي ، نحوي

2-le petit Larousse imprime en Belgique .juillet 2001.p1005.

[2]- بشير إبرير : التواصل مع النص .ص 208.

[3]- صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر لنجمان. الجيزا – مصر . 1996 .ط1.ص 295.

، دلالي و هو يوازي النظام اللغوي و يتداخل معه "1 فالجانب الملفوظي عند تودوروف يقابل الجانب الفعلي و هو المستوى الذي انطلقت منه الشعرية ، أما الدلالي فنعني به العلاقة بين العلامات و الأشياء أو مسمياتها و أما النحوي أو التركيبي فيعنى بالعلاقات القائمة بين التعابير اللغوية بعضها ببعض : فمعنى النص يكون من خلال اللغة . و ملخص القول أن النص الأدبي هو كل كلام مثبت أو يمكن تثبيته ، فهو نسيج من الكلمات المرتبة ترتيبا يؤدي معنا و بما أنه يتبين من خلال مجموعة من العلامات فله " وجوده المادي ، وله ميادينه ، التي يملك كل منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته أو يحرفها بطريقته الخاصة ." 2

2- علاقة التداولية بالنص الأدبي الحجاجي:

النص رسالة يواجهها الكاتب باعتباره مرسلا إلى القارئ ، و هو المتلقي و عليه فإن للنص وظيفته التداولية " فمعرفة أحوال اللفظ العربي التي به يطابق مقتضى الحال ، وهي التي تحقق الوظيفة التداولية ، وذلك لأن هذه الوظيفة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مرسل و هو المتكلم و مرسل إليه و هو المخاطب و رسالة و هي الكلام أو اللفظ الوارد في النص. " النص الحجاجي خطاب موجه ، يعتمد فيه المحاج على معرفته السابقة لمعتقدات و أفكار و إيديولوجية مخاطبة من جهة ، و على الأقل على حد أدنى أو درجة معينة من معرفة طبيعة الحجاج و تقنياته من جهة أخرى " 3

وبالاعتماد على أسلوب المقارنة و التحليل و الاستشهاد و هذا بالاستخدام أدوات الربط المتصلة معنويا بالاستنتاج. " فمن أحد مهام التداولية هو أن تتيح صياغة شروط نجاح انجاز عبارة " من أجل تحقيق عملية فهم عند الآخر ، فحسن توظيف هذه العبارات يساعد على إيصال الفكرة و حصول الفهم و التواصل بين الكاتب و القارئ و هذه العناصر من أهم مرتكزات كل من النص و التداولية ، فالتواصل والحجاج لا يتحققان إلا من خلال أفعال الكلام الانجازية و سياقاتها ." فالتواصل اللغوي يقف على ما توفره اللغة من قواعد و قوانين صرفية ، على أن الحجاج مثلما أنه ليس موضوعيا محضا فإنه ليس ذاتيا محضا؛ ذلك أن من مقوماته حرية الاختيار على أساس عقلي ، وعلى صعيد آخر يمكن القول بأن الحجاج في ارتباطه بالمتلقي يؤدي إلى حصول عمل ما أو الإعداد له، ومن ثم سيكون فحص الخطابات الحجاجية المختلفة بحثا في صميم الأفعال الكلامية وأغراضها السياقية وعلاقة الترابط بين الأقوال والتي تنتمي إلى البنية اللغوية الحجاجية4.

---

[1]- فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . بيروت –لبنان. 2003 . ط1. ص 38.

[2] -يمني العيد : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي . منشورات دار الأفاق الجديدة..بيروت – لبنان .1983 . ط 1 .ص 57 .

[3]- يحيى بعيطيش : المرجع السابق .ص475 .

1شكري المبخوت ، الحجاج في اللغة ، ضمن أعمال مخبر البلاغة والحجاج ، جامعة منوبة ،تونس ،ص352

- النص الأدبي الحجاجي في نظرية أفعال الكلام:(النص كفعل كلامي):

إن دارس الأدب عندما يتناول نصا فإنه لا يعالجه من حيث البناء فحسب أي من حيث البنية الشكلية و المضمونية ، بل يأخذ بعين الاعتبار الوظيفية التي تؤديها مجموع الملفوظات التي تشكل نصا في سياق معين بفضل الشكل و المضمون و عليه فإن مفهوم النص الأدبي في ضوء المنهج التداولي يتجلى " في تأويل النص كفعل كلامي ، أو كسلسلة أفعال كلامية ، فالوعود،التهديدات ، التأكيدات ، الأسئلة ، الأوامر.. هي أمثلة على الأفعال الكلامية "

فقارئ النص الأدبي عندما ينطق جملة أو عدة جمل في سياق معين يكون قد قام بفعل كلامي أو أفعال كلامية و حتى حينما يتلفظ بنص مأخوذ بكليته فإنه قام بفعل كلامي إجمالي " Marco acte de langage" و في هذا السياق يعرف جولد نشاين (G.oldens) النص بقوله : " هو ما يحقق لسلسلة من العناصر اللغوية وجودا فعاليا ماديا " فالنص هو منتوج مادي لمقام تلفظ ما ، و هو بهذا يحقق التواصل و بالتالي هو فعل كلامي ، و من هذا الزاوية يمكن إدراجه ضمن نظام العلامات الكبرى التي هي نظام الأفعال التي تتم بين البشر لغوية كانت أو غير لغوية ،كما تعرف لاند كيست النص على أنه فعل كلامي حيث " تعتبر النص .... فعلا كلاميا يحتوى مثل أي فعل تلفظي الأفعال الأساسية الثلاثة

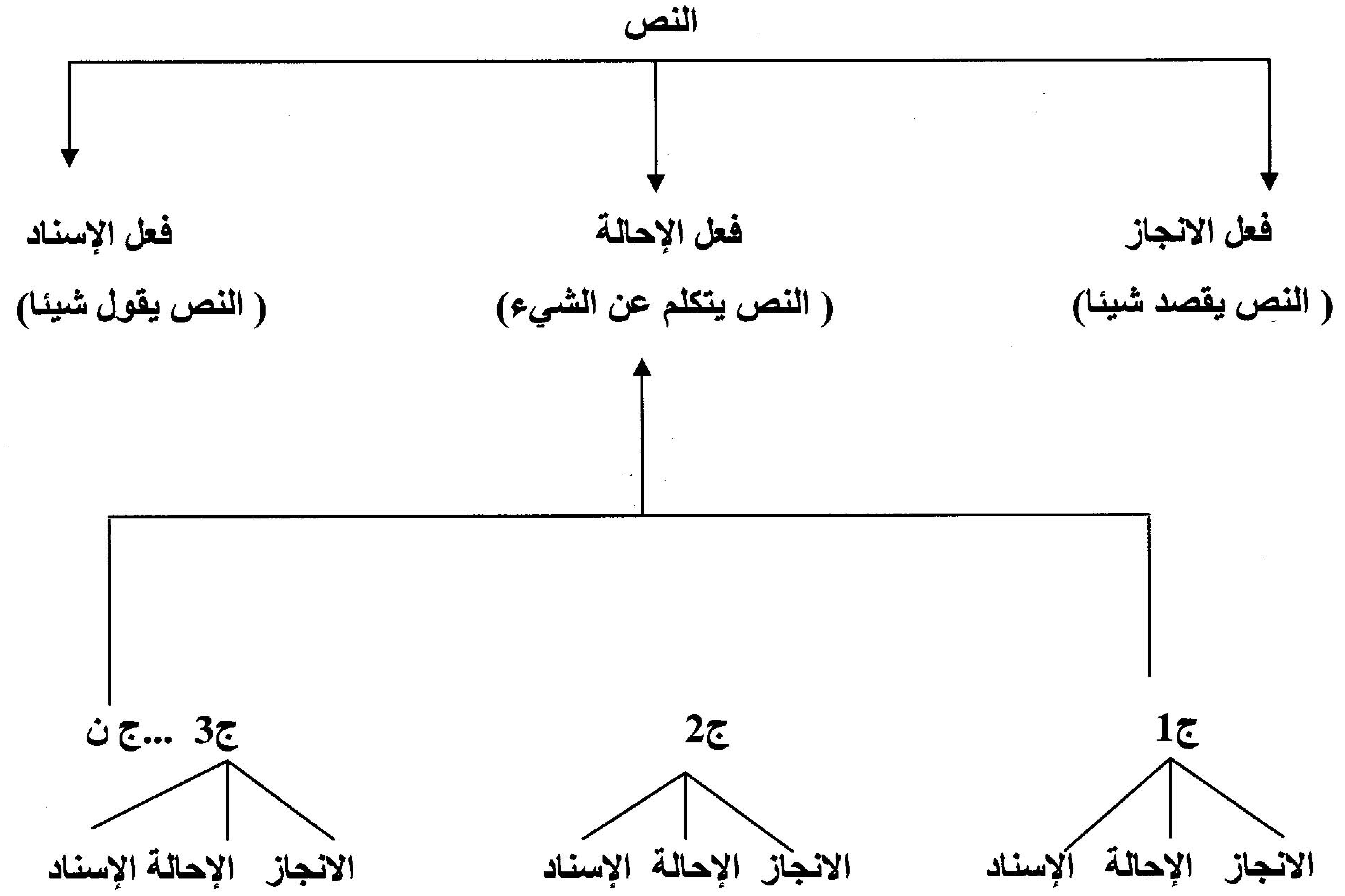
- فعل الإحالة

- فعل الإسناد

- فعل الانجاز"

و هذه الخصائص ترتبط عند سيرل بالجملة الذي رأى أن المتكلم حينما ينطق جملة يكون قد قام فعليا بثلاثة أنواع من الأفعال :

الفعل الأول هو التلفظ بالكلمة ، و الثاني فعل الإحالة و الإسناد إلى معنى خاص أما الثالث فعل الانجاز الذي قد يكون : سؤال ، تأكيد ، وعد .. و حسب رأي لاند كيست فإنه يمكن توسيع هذه الخصائص إلى النص و بذلك تتبلور صورة النص من حيث هو فعل كلامي من مجموعة من الجمل ، على النحو التالي :



مخطط يوضح بنية النص كفعل كلامي [1]

إن هذا المخطط يوضع لنا وضعية النص كفعل كلامي فهو نسيج من الجمل و كل جملة تحتوي على ثلاثة أفعال كلامية : إنجازيه ، أدائية بمعنى أن لكل منشئ نص مقاصد يهدف إلى إبلاغها للمتلقي فيختار هذه الأفعال لأنها ملائمة لتحقيق قصده. و أفعال إحالة بمعنى أن النص يتكلم عن شيء معين فيوظف هذه الأفعال للإحالة عليه، و أفعال إسنا دية حيث أن النص موضوع معين ينسب إليه تبينه هذه الأفعال.ويتم الحجاج بطرق هي:

1- مفتاح بن عروس : المرجع السابق.ص99.

طرق الحجاج :

" و المقصود هنا مجموع ما يطوعه المتكلم ، بغية خدمة وجهة نظره عن طريق حمل المتلقي على التسليم بصحة موفقة أولا الاذعان لمراده ، و التبني لما يطرحه من وجهات نظر ثانيا " 1 مستخدما في ذلك ثلاثة وسائل إقناعية و هي :

أ –" التأكيدات الأداتية : و نعني بها تأكيد المتكلم لكلامه بواسطة أداة أو

أكثر ، بهدف التأثير في السامع و إقناعه "و قد تجلت ظاهرة الحجاج خاصة في نص" رسول المطر" لعبد العزيز غرمول من خلال ورود الأدوات التالية :

قد : المكررة مرتين في النص في الفقرة الثانية و الفقرة الخامسة.

ولقد : ذكرت مرة واحدة في الفقرة الأولى .

إن : المتكررة مرتين في الفقرة الثانية و الخامسة

كان : و لقد تكررت أكثر من مرة و هي تحمل دلالة الزمنية وقدكان استخدام هذه الأدوات من أجل إقناع القارئ أو المتلقي بشخصية الأب الفاعلة و شخصية فاطمة المفعول بهاو شخصية الشيخ محمد بن أبو القاسم المساعدة حيث يقول المؤلف : "إن فاطمة ذهبت لأبعد من ذلك ..... كان شيخا محمد بن أبي القاسم مقتدى الأولياء صاحب الكرامات"2

ب –"التأكيدات الأسلوبية :

و تنحصر في طريقة واحدة وهي : طريقة القصر بالنفي و الاستثناء "

كما ورد في النص السابق من خلال قول الكاتب : "و صنعوا عالمهم الشخصي الذي لا يأخذ من عالمنا هذا سوى ما يتقوت به "

فمن خلال استعماله لهذا الأسلوب النفي و الإنشاء فهو يؤكد على أن والده كان من أولئك الرجال الذين صنعوا عالمهم الشخصي بأنفسهم و ينفي عن هذا العالم أخذه من عالمنا إلا ما يفيده مستخدما أداة النفي : (لا) و أداة الاستثناء (سوى) .

ج" -المقابلة : و هي طريقة من طرق الإقناع العقلي و هي مقابلة بين المضامين الإخبارية سواء كانت مستقلة أو مضمنة تركيبا و هي ثلاثة أنواع: المقابلة بين الإثبات و النفي ، و المقابلة بين النفي و الإثبات المؤكد ، و المقابلة بين السبب و النتيجة المنطقية "

و مثال الأول ما ورد في النص السابق لمحمود درويش –حالة حصار– في قوله :

"كل ما جاءني الأمس، قلت له:

ليس موعدنا اليوم ، فلنبتعد.

و تعالى غدا !"

---

[1]- نواري سعودي ابو زيد : في تداولية الخطاب الأدبي .ص 96.

[2]- الشريف مريبعي و آخرون. اللغة العربية و آدابها .ص 178- 179.

فهو يثبت مجيء الأمس و في نفس الوقت ينفي موعده معه في ذلك اليوم.

أما مثال الثاني ما ورد في نص " الصدمة الحضارية ...متى نتخطاها ؟ لخالد زيادة في قوله: "و أثر ذلك ليس على الصراع بين الغرب و العالم و إنما على التجاذبات و الصراعات داخل كل حضارة" فهو ينفي بسبب الصدمة الحضارية التي سببها الغرب الأوروبي للعالم بالصراع بين الغرب و العالم و يؤكد على أن السبب في ذلك هو الصراعات داخل كل حضارة

أما مثال الثالث فقد ورد في نص "لالة فاطمة نسومر المرأة الصقر" لإدريس قرقوة في قوله : "قالت أمينة : لن أسكت و أختكم مرغت رؤوسكم في الوحل ". فسبب رفض أمينة السكوت على زوجها " سي الطاهر" اعتقادها بأن مشاركة أخته فاطمة في الثورة عار جلبته للأسرة مما أدى بسي الطاهر إلى ضرب زوجته و هذا ورد في النص من خلال هذا الحوار: " سي الطاهر: كفي يا امرأة لسانك السليط

أمينة: أو تضربني يا سي الطاهر و قد كنت سيدة قومي.

تفاعل المتلقي مع النص الحجاجي :

إن النص عبارة عن رسالة أو خطاب يريد أن يوصل فكرة مهمة للمتلقي، فلابد للقارئ أن يدرك هذه الفكرة الهامة التي يقوم عليها النص ، بمعنى أن النص يدور حول فكرة معينة بهدف توصيلها إلى القارئ فعلى القارئ أن يتتبع هذه الفكرة لأنها مثل الشجرة لها جذور داخل النص ، و " أن يستضيف النص و يعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم و التأويل "1 لأن النص له خصائص تساعد القارئ على التأويل و الفهم فلابد على القارئ أن يتفاعل معها .

و كانت البداية الحقيقية للاهتمام بهذا العنصر المتلقي على يد آيزر و ياوس ، و هما من رواد جمالية التلقي ، و بإدراج هذا العنصر المهم في إطار تداولية النصوص إن لم نقل جمالية التلقي أصبح هناك تفاعل بينه و بين النص و هذا ما يعرف ب " التقاء النص بالقارئ ، و هو ما يصفه ايكو بالتشارك النصي Coopération textuelle "2 أي لحظة التفاعل بين النص والقارىء حيث أن للقارئ القدرة على منح النص سمة التوافق و التلاؤم لأن هذا التوافق ينتج عن فهم القارئ بقصد تحقيق الاستجابة و التفاعل النصي .

وتجدر الإشارة أن البحث في مجال الحجاج والتواصل يقتضي العديد من الآليات والطرائق في ضوء النظرية التداولية .تتجاوز هذه الورقة العلمية ، لتشعب الحجاج بتشعب الخطابات ، وباختلاف النصوص وأنماطها ، وكذا اتساع الحدود التأويلية الدلالية ، مما يسهم في ثراء هذا الجانب المعرفي .

---

1 - محمد مفتاح:دينامية النص.ص42.

2 -المصطفى العمراني : القراءة و التأويل .ص5.

الأسطقسات
أو فيما بين الجين والجنين

ذ.ادريس كثير
المدرسة العليا للاساتذة -فاس- المغرب

على الفلاسفة أن يكونوا خبراء في أشياء كثيرة- هيراقليطس.

نحن بمفردنا على البسيطة من يملك قدرة الثورة على طغيان النواسخ الأنانية- ر. داوكينز

كان القدماء يفسرون ميلاد الوجود بالعناصر الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب (الأسطقسات) (Les stikhia) وواضح أنه من الصعب حتى لا نقول من المستحيل تفسير التفسير: من أين جاء الماء والهواء والتراب والنار؟ هل جاءت هذه العناصر من العدم؟ وكيف أمكن انبثاق الشيء من لا شيء؟ أم انبثقت من الكاووس؟ وكيف أمكن الانتقال من العشوائية إلى الحتمية؟...

إهتم نيتشه بالفلاسفة الطبيعيين الأوائل أو ما يطلق عليه الماقبل السقراطيين، في مؤلفه الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي. في هذا الأخير نعثر على معلومات لتفسير الوجود والحياة؟

لتفسير الوجود والحياة قال طاليس بالماء وقال أناكسيمندر بالمادة اللانهائية (الأبرون) وأنا كسيمانس بالهواء؛ في حين اعتبر فيتاغورس أن العدد هو الأصل، واعتبر بارمنيدس أن الواحد هو الوجود واللاوجود وكانت النار رمزا للتعبير عن التغير لدى هيراقليطس والذرة أو الجزء الذي لا يتجزأ/ مبدأ لدى ديمقريطس.. واللانهائي أو الكاووس هو الأصل لدى أناكساغوراس... إلخ..

"إن الإغريق (إذن) قد عرفوا أن يبدأوا في الوقت المناسب (...)" وليس المفروض أن نبدأ حين نكون تعساء كما يتصور أولئك الذين يردون الفلسفة إلى الاستياء، بل بالعكس يجب أن نتفلسف حين نكون سعداء في مكتمل العمر، مسلحين بالابتهاج الغامر الذي يسبب النضج الرجولي المتين..." (نفسه ص39).

إذا كان اليونانيون الأوائل قد حدسوا اللحظة الحاسمة للتفلسف، فلا يجوز رد ميثولوجيتهم أو فلسفتهم، ذات البهاء والعمق إلى تفاهات الفيزياء أي إلى الشمس والصاعقة والأعصار والضباب. ذلك أن الطريق الذي يرجع إلى الأصول يوحي في كل مكان إلى البربرية "(41 نفسه). لكن عودة الإغريق إلى العناصر الأولية لم يكن بهاجس البحث في الأصول لذاتها.. بل لحاجتهم النموذجية للحياة".. أي "بفضل الاحترام الذي كانوا يكنونه للحياة"..

فاكتشاف العناصر الأولية لديهم لم يكن تحت "تأثير أي غرور شوفيني "بل على العكس من ذلك لقد عملوا على إغناء الأفكار الواردة إليهم (مصرية آثورية) مضيفين إليها عناصر أخرى تجعلها أكثر "سموا وأكثر رونقا".

يبدو أن الفلسفة اليونانية قد بدأت بفكرة بسيطة "مألوفة" هي أن الماء أصل كل الأشياء". فهي فكرة فلسفية تتناول أصل الأشياء، وتقوم بذلك بعزل عن السرد الخرافي (ميتوس) ملخصة التعدد في الوحدة. (لوغوس).

بهذا القول حقق طاليس القطيعة الفلسفية مع الدين والخرافة، وبات أول فيلسوف يوناني، لكن الملكة الدافعة لهذا التجريد هي "قوة غريبة، لامنطقية: المخيلة. بها، حين كانت الملكة في طريقها إلى أن تتحول إلى قوة عقلية مدركة، استطاع طاليس اقتراح فكرة "الرطوبة" كعنصر للوجود.

فالعلم الآن يؤكد –عكس ما نفاه نيتشه- عنصر الماء كعنصر مكون للنواسخ الأنطولوجية الأولى ويؤكد بالتالي حدس طاليس باعتباره أول فيلسوف. ذلك الحدس الذي تأسس على المخيلة باعتبارها الجزء البدئي الذي كانت تعنيه كلمة حكيم (sage) قديما: لقد كانت مرتبطة ب Sapio أي التذوق: فالحكيم هو "الرجل ذو الذوق الأدق".

لذا يلاحظ نيتشه أن الفلسفة حين تأسيسها كانت قريبة جدا من الفن أي من حدة نشاط الإدراك والمعرفة ومن القدرة الخارقة على التمييز.

إن أول فيلسوف كتب لدى القدامى هو أناكسيماندر الملي (من مدينة ميلي). "وما كتبه بأسلوبه المهيب لهو محفور في الحجر" (ص50). كفكرته القائلة: "إن ما تتولد عنه الأشياء (اللانهائي) إنما يجب أن تتوجه نحوه أيضا لكي تبلغ نهايتها بالضرورة، ذلك أنها يجب أن تكفر عن أخطائها، حسب نظام الزمن".

إن من يفك لغز حياتنا ومصيرنا هو مبدأ اللانهائي... الذي يؤوله نيتشه متأثرا بشوبنهور بقوله "كل صيرورة هي طريقة مذنبة للتحرر من الوجود الأبدي، وهي ظلم يجب التكفير عنه بالموت". (ص51). معنى هذا أن كل شيء عرف الصيرورة لابد أن يزول.. فالكائن الحقيقي لا يمكنه أن يملك أي صفة محددة لأنه لا محدد بل هو الذي يحدد الحدود. (الموت). ويمكن تشبيهه (بالشيء في ذاته) لدى كانط.لا يمكن فهم هذا اللامحدد" في حقيقته إن نحن بحثنا عنه فيما بين الماء والهواء أو التراب والنار، أو اعتبرناه مزيجا لهذه العناصر. التأويل الصحيح لهذا المبدأ هو الذي يرى فيه سمات المسألة الأخلاقية التالية: كيف يمكن أن يزول شيء له الحق في الوجود؟ من أين يتأتى هذا "الانكماش المؤلم الذي تحمله الطبيعة على وجهها"؟ في الانكماش والألم عناصر مأساوية كان أناكيسماندر بطلها بأناقته واعتزازه بطريقته في الاكتساء وتمثيليته لناخبه. "اللانهائي" مبدأ للمسألة الأخلاقية التي ما فتئت تجد تكفيرها في الموت؛ بحيث لا يمكن للصيرورة الأبدية أن تجد أصلها إلا في موجود أبدي. هو اللانهائي المجسد في الظلمات العميقة المنتشرة على قمم هذا الكون" (ص53).

"أنا أراقب الصيرورة". بهذه العبارة دخل هيراقليطس "الليل الروحاني" الذي كان يلف مسألة اللانهائي لدى أناكسيماندر. وماذا رأى هيراقليطس؟ رأى "إواليات مضبوطة وحقائق يقينية معصومة.." رأى "ريكة" ابنة زوس ورأى عدالة الوجود. لم يبق هيراقليطس عند ثنائية الوجود الفيزيائي والوجود الميتافيزيقي.. بل تجاوزهما إلى "الصيرورة": لا أرى سوى الصيرورة" في شكل تشبيهي هو "النار"، "حتى النهر الذي تنزلون فيه للمرة الثانية ليس هو نفسه كما كان لأول مرة". (ص54). ومادام كل شيء يحتوي على نقيضه في نفس الآن، ضدا على أرسطو وفهمه لمبدأ عدم التناقض، فإن هذا التناقض هو الذي يحرك

الصيرورة ويمنحها الدينامية. والصيرورة زمان بحيث لا تتحقق اللحظة إلا بما أوجدها وحققها وبزواله كلحظة سابقة. فالماضي والحاضر ما هما إلا لحظة زائلة وأخرى في طريق الزوال بفعل اللحظة القاطعة التي لا تدوم إلا لحظة.

الواقع في جوهره فعل. وهذا الأخير هو الكيفية الوحيدة لوجود هذا الجوهر. فعل وتأثير المادة على المادة؛ باعتبارهما ضدين أو نقيضين. صراعهما هو وجه من أوجه الصيرورة الأبدية. كما تجسدها إيريس الطيبة (هيزيود).

هناك عنصر أولي واحد. لكنه متعدد. هل هو إلاه أم ماهية؟ إنه زوس من جهة والنار من جهة أخرى. الأولى ميتافيزيقيا لاهوتية والثانية فيزيقا مادية. التصور الأول يفسر من خلال فكرة "أن العالم لعبة لزوس". والتصور الثاني يفسر من خلال الفيزياء: الانتقال من الحار إلى الرطب إلى الجامد وعكسيا.. امتزاج هذه العناصر يفترض دوما النار (هذا ما يبدو أن العلم يؤكده الآن من خلال الانفجار الكبير Big-Bang).. لكن هيراقليطس لم يكن يرى فيه فوضى كاووسية بقدر ما كان يراقب فيه صيرورة منتظمة يتحكم فيها منطق اللعب. لعب بريء يقوم به الطفل كما يقوم به الفنان: يبني ويهدم "ثم يهدم ويبني.." بنزوة وبراءة". في النزوة عشوائية وفي البراءة "عدل" وانسجام وإبداع. ربما من هنا بدأ البعد الجمالي للكون ومن هنا بدأ البعد الإيتيقي له ذلك أن الانسجام الجمالي والأنطولوجي يفترضان الإيتيقا. في قمة قيمها ألا وهي العدل. الذنب والظلم والتناقض والعذاب هي صفات للمنغلق الذي يرى الأشياء منفصلة. أما العدل فهو الاستمرارية والانسجام الذي لا يبقي ذرة ظلم واحدة تحت النظر الناري للإله. ومن يقترب من هذا الإلاه المتأمل مثل هيراقليطس يمكنه أن يدرك ذلك. "إن المعركة داخل المتعدد هي نفسها العدالة الوحيدة". (ص58).

لقد كان هيراقليطس إضافة إلى غموضه متعجرفا. لكن وحدهم أولئك الذين وجدوه قاتما، حزينا، دامعا، صفراويا، متشائما... مكروها" لم يفهموا فلسفته. لذا رماهم ببعض الحكم من نوع "إن الكلاب تنبح في وجه كل الذين لا تعرفهم" أو "إن الحمار يفضل القش على الذهب". (ص63). وسار في مساره الوحيد كناسك من معبد "أرتميس".

يعتبر بارمنديس الند والنقيض لهيراقليطس. فإذا كان هذا الأخير مسكوبا في لهيب من نار فإن الأول مسكوكا في قطعة من جليد صاغت المبدأ الأنطولوجي في الوجود واللاوجود.

قصيدة الوجود، هي التكثيف التجريدي للموجودات بعد تقسيمها إلى إيجابية وسلبية: فالخفيف، الناري، الرقيق، الفاعل، المذكر.. صفات إيجابية أما الثقيل المظلم السميك المنفعل الأنوثي فهي صفات سلبية. منهما تتحدث القصيدة عن الوجود واللاوجود" وهما يتجاذبان ويتنابذان في صيرورة دائمة. عنصر الالتحام والافتراق هي أفرويت "إنه لمن سلطة أفرويدت أن تتزاوج الأضداد" فاللذة هي التي تقرب بين العناصر حين البحث عن الإشباع وتبعد بينهما بعد ذلك. اجتماع الأشياء سواء في هذه الحالة أو تلك هو ما يسمى "بوحدة الوجود" مثلما فعل الشاعر التائه إكسانوفان الكولوفوني. إن الدخول لوحدة الوجود "لدى بارمنديس كالغطس في حمام بارد من التجريدات المخيفة". فهي وحدة تجمع بين المتناقضات، اللاوجود هو ما لا يوجد والوجود موجود. فالوجود واللاوجود هما في نفس الوقت متماثلان وليسا

متماثلين أيضا" (71) لأن الوجود لا ينتج إلا ذاته. لكن هل اللاوجود موجود؟ إنه موجود في لاوجوده لأنه ضروري للصيرورة؟ به تكون الولادة ويكون الموت. إنه اللامتناهي، الذي به يفسر زينون وجود الحركة ولا وجودها (مفارقة أخيل والسلحفاة).

لإدراك معنى "الكاووس" أو العماء عند انكساغوراس لابد من العودة إلى الصيرورة. ذلك أن مختلف الجواهر البدائية لا تستطيع قبل تحركها أن تعزز بنفسها هذا "المزيج المطلق" المكون "لبذور الأشياء". والصيرورة عنده تقوم على مبدأ "كل شيء يتولد من كل شيء". "بإمكان الأسود أن يولد عن الأبيض كالماء عن الثلج. وبإمكان الجامد أن يولد عن السائل" (ص77). إن مكونات هذا الكل هي جزئيات يسميها أنكساغوراس "الذرات". فامتزاج هذه الأخيرة وحركتها هما ما يولد الأشياء. لقد أطلق أرسطو على هذه الأجزاء اسم Homóiomères: أي أجزاء متماثلة لكل متماثل مع أجزائه. إلا أن هذا التماثل الصافي كان يسمى عند أنكساغوراس: (نوس) وهو أصل أو عقل صافي لا مكان له صارم ينقسم إلى ما لا نهاية بذاته لا بغيره.. يكون الأشياء ويستولي عليها.. يستمتع بالحركة التي تجعله يستولي على أشياء العالم: في اتجاه قد تحكمه الصدفة كاتجاه.

لقد استبعد أنكساغوراس التدخلات العجائبية ذات الطبيعة الخرافية والتألهية كما استبعد الدوافع التشبيهية؛ واستعمل خطابا يشبه ذلك الذي استعمله كانط في كتابه حول التاريخ الطبيعي للفضاء. (ص92). الشيء الذي منح لتصوره بناء ميكانيكيا: "أليست فكرة رائعة أن نختزل أبهة الكون وانتظام مجرى النجوم الرائع إلى مجرد حركة آلية محضة وبالتالي إلى وجه رياضي حي" (نفسه) فالحركة هي اهتزاز مستمر بعد الدفعة الأولى التي حصلت صدفة.

ليست الصيرورة ظاهرة أخلاقية كما كانت عند هيراقليطس بل هي ظاهرة فنية. "لقد كان يتناول مسائل الفيزياء بنفس الورع وبنفس الخوف الذي ينتابنا أمام معبد قديم" (ص95).

وعليه كيف أمكننا أن نكون من جراء هذه الصيرورة علميا؟

من نحن إذن؟ إننا آلات مبرمجة عشوائيا للحفاظ على الجزئيات المسماة الجينات، حسب ريتشار داوكينز[1]. والجين هو مبتدأ الحياة وخبرها. نوع من الأسطقسات الجديد يأخذ به العلم الحديث.. لتفسير الوجود والحياة، والتناسل والتطور. تعتبر "الداروينية" هي النزعة الفلسفية المؤثرة والمتبناة من طرف هذا العالم. داروينية جديدة يعبر عنها كما يلي: "إن نظرية الجين الأناني هي نظرية داروينية معبر عنها بصيغة أخرى... إنها مقاربة جديدة لا تركز على عضوية الإنسان بقدر ما تركز على الجين.." (نفسه ص11).

أما الفرضية الأساس لكتابه هذا فهي: "إن آلات البقاء على الحياة توجهها عامة الجينات الأنانية، والتي لا يمكن أن تأمل في قدرتها على قراءة المستقبل، ولا أن ترأف بمجموع النوع" ص156.

بعبارة أخرى: ليس هدف هذا الكتاب الدفاع عن الداروينية إنما يريد فحص إشكالية "بيولوجيا الأنانية والغيرية". من هذه الفرضية يمكن أن نتساءل ما هو الجين؟ وكيف أمكنه تكوين الكائن وجودا

---

[1] -**Richard Dawkins. Le gène égoïste. Tr. Laura Ovion. Odile Jacob. 2003.**

وحياة؟ ما كان بالإمكان الإجابة عن هذه التساؤلات بذكاء إلا بعد أن بات الإنسان يدرك السبب الحقيقي من وجوده. وهذا السبب هو "التطور" الذي اكتشفه داروين. به يمكن منح معنى للحياة وللإنسان ولمصيره.

يبدو أن الوجود قد انتقل من البسيط إلى المعقد. وأن الانتخاب أو الاصطفاء الطبيعي يشرح لنا كيف يمكن للبسيط أن يتحول إلى مركب. وكيف يمكن لذرات مشتتة (ديمقريطس) أن تتجمع وتكون الإنسان.

إن "البقاء للأصلح أو للأقوى" الدارويني لا يشكل في الحقيقة سوى حالة خاصة أو جزئية من قانون عام يدعى "بقاء الثابت" (La survie du stable). ويقصد به داوكينز "مجموعة ذرات مشتركة ومستديمة في وجودها" مثل قطرات المطر والصخور والأمواج.. هذه الذرات تكونت إبان الانفجار الكبير (Big _Bang).

عندما تلتقي الذرات فيما بينها تتجمع وتترابط بتفاعلات كيميائية فتكون ثابتة نسبيا مثلما هو الأمر في: "الماس باعتباره جزيئة واحدة" (ص32).

يمكن للوحدات التحتية الصغيرة المكونة للوحدة الجينية أن تكون قد وجدت قديما وحدتنا الجينية لم توجد إلا في لحظة معينة حيث تلاءمت مع عناصر أخرى لم تكن موجودة سابقا. عنصر الخلق كان من أحد الأجداد أو من جد ما قبل التاريخ.. أو من قرد. (؟) ويمكن للجينات أن تنتقل من الإنسان إلى أحفاده في المستقبل..

فهي توجد لدى الكلب كما توجد لدى القط ولأن لنا أجداد قدامى في الماضي فإن للوحدة نسخ عدة. الوحدة الجينية تتكون صدفة من وحدات صغيرة تأتي في سيرورة تبادل الصبغيات المسماة (Crossing- over). وهي نوع من التحول الموقوت في شكل خطأ يقع نادرا (ص54).

وهناك خطأ آخر يسمى الانقلاب، حيث ينقطع جزء من الصبغيات ويرتبط بجزء آخر وبهذه الخطاء يحصل التطور.

قبل الحياة على الأرض تجمعت الذرات في وضعية قارة، واستطاع التطور الأولي بواسطة تفاعلات فيزيائية وكيميائية أن يخلق الجزيئات. الانتخاب الأول كان على شكل هيئات قارة وتم رفض الأخرى غير القارة. وهذا لا علاقة له بالآلية الموجهة أو المنظمة سلفا. (الغائية). كما لا يمكننا تفسير وجود الإنسان بنفس الآلية. الأمر يحتاج إلى ملايير المولیكولات وإلى وقت طويل جدا ومع ذلك لن نصل إلى الهدف.

هنا حيث يتوقف البناء البطيء للمولیكولات تسعفنا نظرية داروين. (الانتقال الانتقائي). لا أحد يعرف ما هي المواد الأولية التي كانت موجودة على الأرض قبل الحياة. يمكن تخمين وجود الماء (طاليس) وديوكسيد الكاربون والميتان.. حاول العلماء تجريبيا جمع هذه العناصر وإخضاعها للطاقة كالضوء والما فوق بنفسجي أو انقشاعات كهربائية، فحصلوا على خميرة أصلية بها مولیكولات جزيئات أكثر تركيبا من الأولى.. (34). حاليا ومن خلال تجارب جديدة تم الحصول على عناصر تدعى Purines وهي الحجر الأساس للمولیكول الجيني ADN. الخميرة الأصلية كانت عبارة عن بحار هذه مدة 3 أو 4 مليارات سنة من زبدة هذه البحار وبفعل الشمس وأشعتها تكونت المولیكولات الأساس للحياة.

قد تكون الصدفة طارئا أو حادثا لا نستطيع تفسيره.. ولكنه حدث.. فقوة حدوثه ووقوعه تلزمنا لذا نصرح بالطارئ. هذا ما حصل مع موليكول غريب (Réplicateur) يدعى الناسخ: له القدرة على نسخ نُسخ من ذاته. (التكرار). تتكون في سلاسل إن انفصلت أنتجت نواسخ أخرى وهكذا دواليك.. الملاحظ أن النُسخ تشوبها أخطاء، ولولا هذه الأخيرة لكان التكرار تكرارا وليس تطورا. فالخطأ يتم في صالح التطور ثم هناك خاصية أخرى هي ظهور السرعة في التوالد والنسخ هذه السرعة هي أيضا في صالح التطور. أما الخاصية الثالثة هي دقة النسخ حين يتم النسخ يكون دقيقا.. لكنه يخطئ حتى يحصل التحول: تحول يضمنه ويزكيه الصراع أو التسابق بين النواسخ. صراع تزاحم، وتكاثر. وإذن التطور هو الخصوبة طول العمر والأمانة. لقد صنعت هذه النواسخ لذاتها حائطا تتقي به شر الفناء.. هذا الحائط عبارة عن غشاء تختفي فيه، يمكن نعته بآلة البقاء على قيد الحياة: تحولت النواسخ من المحيطات إلى الكائنات الحية مهمتها الآن هي أن تحافظ على هذه النواسخ المسماة: "الجينات".

أما الجين Le gène (أو المكون الجيني) فهو جزء (ص51) من الصبغيات. لكن الجين الأناني لا ينحصر في هذا الجزء بل يتعداه إلى كل النواسخ المنتشرة في العالم برمته.

لماذا وُصفت الجينات بالأنانية؟ هل هذه الصفة واقعية أو قيمية؟ لقد استُعملت صفات: "أنانية" و"قاسية لا ترحم" يقول دوكينز واصفا الجينات ولكن استعمالي لها كان ضربا من القول والتشبيه. (ص266). ذلك أن الجينات حسب الوصف عاشت في وسط غير سهل فيه صراع مُميت.. لذا يبدو أنها اتصفت بصفة "الأنانية". ولأن هذا "الكتاب ليس دفاعا عن الأخلاق المؤسسة على التطور.. فهو كتاب يصف ما هو كائن رغم قساوته ولا يريد الحديث عما ينبغي أن يكون".

فالجين لا يعيش إلا في صراع مع أشكاله الأخرى من أجل بقائه على قيد الحياة.. لأن هذه الأخيرة تزاحمه في الوسط الجيني ليبقي لها مكانه على صبغيات الأجيال الآتية.." من هنا فالجين هو وحدة أو معيار قاعدة الأنانية" (س61) وهو الوحدة الأساس للاصطفاء! (ص56) إذا كانت الأنانية هي بقاء الأنا ضد الآخر أو كانت في حياة أو موت فالجين أناني إذا كانت الأنانية هي اختيار الأفضل للأنا فالجينات كذلك لأنها تختار الأحسن لنفسها (س200) الجين يشير إلى وحدة جينية صغيرة تعمر طيلة أجيال وتنتشر على شكل نسخ ولا تعرف الشيخوخة.

هناك من يعتبر النوع هو أساس الاصطفاء الطبيعي وهناك من يعتبره في البشر سكانا كانوا أو جماعات أو أفراد، وأعتبر بدوري أن الجين هو أساس هذا الاصطفاء وهو بالتالي أساس النزعة الأنانية المتمركزة (Egocentrisme).

أيمكن تفسير سلوكات الكائن الحي بالجينات؟ كيف ذلك؟

إذا كان الجسم مجموعة من الجينات فهو لا يعتبر جسما إلا إذا أحرز على فردانيته الخاصة به ذلك أن الاصطفاء الطبيعي قد شجع الجينات التي تتعاون فيما بينها، وتكون الجسد باعتباره "وحدة". لكن إذا كان من غير اللائق الحديث عن الكوانطا والجزئيات الأخرى حين نريد الحديث عن الآلية. كذلك من غير اللائق إرجاع كل سلوكات الكائن الحي إلى الجينات مباشرة" (ص74). فهذه الأخيرة هي الأساس: لكن الذي يفسر السلوك الحركي لدى الحيوان والإنسان هي العضلات وتحريكها لباقي الأعضاء الأخرى.

(السرعة) انطلاقا من الخلايا العصبية (النورون). (ص77). واحدة من خصائص آلات البقاء على قيد الحياة هي أن سلوكها يبدو وكأنه يسير وفق غاية أو خطة محكمة. يكفي أن ننتبه للحيوانات حتى نلاحظ وكأن سلوكها تحكمه غاية ما (البحث عن الفريسة مثلا...) مثلما نرى ذلك في بعض الآلات الميكانيكية المسماة الذكية. لا يمكن للجينات أن تراقب سلوك الكائنات الحية مباشرة. وذلك بسبب تفاوت الزمن (س81) وعدم تطابقه: فالجينات بطيئة والسلوكات الإنسانية سريعة. "تكوين الجين يستغرق عدة شهور في حين حركة هذا الأخير آنية". إن مراقبة الجينات للسلوك تتم أيضا وبطريقة غير مباشرة عبر التنبؤات والتعلمات وكذا أي عبر إعادة تمثيل الوضعيات فتقوم الجينات بمهمتها...

الوعي: هو استكمال ميل تطوري لتحرر آلات البقاء على الحياة من أوامر الجينات. فالدماغ لا يسير الحياة اليومية فقط بل هو قادر على التمرد على أوامر الجينات.. وقادر على استشراف المستقبل.

فما علاقة هذه الوضعية بالأنانية والغيرية؟ (ص90) إن السلوك الحيواني سواء كان أنانيا أو غيريا فهو تحت إمرة الجينات وإن كان بطريقة غير مباشرة. فالجينات تحدد السياسة العامة والدماغ يطبق. لكن لهذا الأخير، وهو في تطور، القدرة على اتخاذ قرارات مستقلة عن طريق التعلم أو (التشابه) إلى حد يمكن معه القول بأن الجينات قد أصدرت أمرا واحدا ونهائيا هو: "حافظوا علينا".

يمكننا إذن أن نتحدث عن "الجين" الذي يحدد سلوكاتنا رغم أننا لا نعرف بالضبط كيف يتم ذلك (ص92). أي كيف تؤثر الجينات في دفعنا إلى سلوك أناني أو غيري. كما نعرف بأن الجينات تتعاون فيما بينها.. فالتأثير والتعاون يمكن نعته بالتواصل. (ص93).

لكن يبدو أن حياة الإنسان تبقى محددة بالثقافة أكثر مما هي محددة بالجينات. وهذا يجعل من الإنسان جنسا ونوعا وحيدا (ص257). خصوصية الإنسان إذن تتلخص في كلمة هي "الثقافة". ويمكن اعتبار نقل الإرث الثقافي (اللغة مثلا) شبيه بالنقل الجيني. رغم أن الأول سريع والثاني بطيء.

من الحالات التي لا تنتمي للإنسان، ويحصل فيها "النقل الثقافي" هناك حالة بعض العصافير التي تعيش في نيوزيلاندا. لاحظ العالم P.F.JEUKINS أن تغريدها ينتقل من الآباء إلى الأبناء بواسطة التقليد.. ويلعب الخطأ في التقليد دور إبداع غناء جديد.. هذا الناسخ الجديد يستعيره داوكينز من "Mimème" اللفظة اليونانية التي تعني (Mimesis) المحاكاة أو التقليد.. ويقترح على وزن gène ويمكن إرجاعها إلى الذاكرة وهو نفسه.. ويعرفها على الشكل التالي "الميم حركة، ميلوديا يمكن التعرف عليها، قياس، اتفاق". (ص265). والميم كفكرة هو كيان قابل للانتقال من دماغ إلى آخر. إذا كانت الجينات تنتقل وراثيا عن طريق التناسل (أو عن طريق الفيروسات) (ص248). فإن الميم ينتقل عن طريق الأدمغة بواسطة المحاكاة أو التقليد. إن الميمات كالتي نعثر عليها في الموسيقى والأفكار والكلمات الجديدة والمودا... ليست استعارات ومجازات بل هي بنيات حية تنتقل من هذا إلى ذلك.

تبدو هذه المشابهة بين الميمات وانتقالها بالجينات وكأنها مقاربة سطحية تقريبية: والحال أننا نغفل، يقول ر. داوكينز، أن النواسخ (ADN) لم تستطع نسخ ذاتها إلا حين توفرت لها كل الشروط للقيام بذلك؛ ولا يمكنها أن تبقى بمفردها المسؤولة عن التطور. فحين تتوفر نفس الشروط للأدمغة الناسخة للميمات سيبدأ التطور الجديد أو بعبارة أخرى سنكون في مستوى تفسير التطور بواسطة الميمات. إن

الحديث مثلا عن الأسطقسات لدى ما قبل السقراطيين الآن يعد انتقالا محاكيا (ميميا) للفلسفة اليونانية بعد كل هذه المدة.. مثلما يمكن لجين ما أن يظهر بعد جيل أو أكثر.. أكثر من ذلك، الجين الخاص بسقراط مثلا قد انقر أو بقي منه واحد أو اثنان.. لكن ميماته مازالت كلها أو جلها..

وأخيرا لا الجينات والميمات قادرة. على التنبؤ الواعي. فهما نواسخ عمياء لا واعية. تتناسل وتتناسخ نحو الأنانية لكننا نملك العتاد الثقافي الذي يساعدنا على الحد من الأنانية المتوحشة.. هذا العتاد قادر على المدى البعيد أن يوفر لنا "تحالف الحمائم" للحد من أنانيتنا سواء على مستوى الجينات أو الميمات. ذلك أننا بُنينا لنكون آلات جينية وتربينا لنكون آلات ميمية. "نحن بمفردنا على البسيطة من يملك قدرة الثورة على طغيان النواسخ الأنانية" (ص272).

المراجع

1- نيتشه الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي. تعريب د. سهيل القش. مجد. ط 3. 2005.

2 – Richard Dawkins. Le gène égoïste. Tr. Laura Ovion. Odile Jacob. 2003.

لسانيات الجملة،لسانيات النص:
قراءة في المفهوم والعلاقة

د. جلال مصطفاوي
المركز الجامعي عين تموشنت-الجزائر

تمهيد

تعتبر آليات القراءة التفكيكية المحكمة(الهدم و البناء) للنتاج المعرفي الإنساني،الجوهر الأساس في توليد التحديّات الخلّاقة، وإفراز الوجوه المبتكرة للحضارة الإنسانية، في كافة الحقول المعرفية. ففي مجال البحث اللغوي على سبيل المثال، تتجلى تجربة القراءة البنّاءة في شخص العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير الذي اقترح أنموذجا جديدا، في سبيل تشخيص الظاهرة اللغوية و وصفها ، أنموذجا يشكّل شبه قطيعة مع الدراسات اللغوية القديمة(النحو التقليدي-الدراسات المقارنة-الفيلولوجيا...)، لأنه يدرس اللغة وفق منهج علمي، قوامه التركيز على اللغة المنطوقة بدل اللغة المكتوبة ، والتزامن بدل التعاقب، و المحايثة بدل ربط اللغة بالدوائر المعرفية المختلفة التي تكتنفها، و التركيز على العلاقات النسقية بدل المرجعيات المادية. فاللغة-من هذا المنظور-صورة و شكل و ليست مادة أو جوهرا. ثم إن النحو التقليدي قد قام على أساس انتقاد غاية اللسانيات البنيوية ، فالعالم الأمريكي "نوام شومسكي"يرى بأن اللسانيات البنيوية و إن كانت تتمتع بطابع العلمية إلا أن آفاقها ضيّقة و محدودة، فلا يكفي أبدا –في عرفه-أن نصف الظاهرة اللغوية ، بل علينا أن نعلّل القدرة الإبداعية و الإنتاجية التي تخوّل لنا إنتاج و توليد الجمل اللامتناهية في لغة بعينها. و موقف التداوليين يعضد ما نرمي إليه من أن المعرفة اللغوية أو أيّة حقيقة، ذات طابع حيوي ديناميكي و ليست ثبوتية استاتيكية ... فقد تحوّل موضوع البحث مع التداوليين من اللغة إلى الكلام،وتمّ التركيز على القصد بدل المعنى ،وأصبح ينظر إلى اللغة في علاقاتها بمستخدميها و بالسياقات المختلفة التي أنتجت في خضمّها.و لنا أن نتساءل الآن:ما هو موقف علماء لسانيات النص(أو نحو النص) من أنموذج دي سوسير(=لسانيات الجملة) ؟هل تعتبرلسانيات النص امتدادا للسانيات الجملة و الاختلاف بينهما ينحصر في دائرة الكم فقط؟أم أن بينهما قطيعة تامة تتعلق بالمنهج و الموضوع و الغاية؟ثم ما هي المسوغات العلمية و الموضوعية التي خولت للعلماء و الباحثين في الدرس اللساني الحديث التحول من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص؟

1-لسانيات الجملة:

يتفق الباحثون في علم اللغة أن الدراسات اللسانية البنيوية:النحو التحويلي التوليدي لدى تشومسكي،ونحو التبعية(التعليق) لدى تنيير،ونحو الحالة لدى فيلمور قد انصب اهتمامها على المركب الفعلي أوالإسناد باعتباره نواة الجملة،وتعاملت مع المركبات الاسمية بوجه خاص في نموذجي نحو التبعية ونحو الحالة بوصفها قيما تابعة في نظرية التكافؤ(قوة الكلمة) وما أُطلق عليه في نحو الحالة اسم الحالة العميقة...لقد كان بحثهم محدودا بغاية قصوى وهي دراسة الجملة لاعتقادهم أن الجملة هي أكبر وحدة

مستقلة.فلسانيات الجملة هي صورة من صور التحليل النحوي المحدود بسقف الجملة لا يتجاوزها إلا في القليل النادر،كالاستدراك مثلا."فإذا ما تعدى الأمر في تجاوز حدود الجملة إلى مجموعة تتابعات كبرى تتصل بكلية النص،وبنائه العام عن طريق البحث في تلك الظواهر التي تتعلق ببنية النص الكلية،فإن ذلك تجاوز لنحو الجملة إلى نحو النص."[1]فنحو الجملة ،إذًا ،هو المنطلق في التحليل النحوي للنص،حيث يوفر إجراءات عملية للباحث على اعتبار أن الجملة هي اللبنة الأساسية المكوّنة للنص الذي يعتبر توال لمجموعة من الجمل.يقول(فان ديك):"...ونظرا لأن أي تتابع يمكن أن ينشأ من جملة فيجب أن يشتمل أي نحو لوصف التتابع_في حقيقة الأمر_على نحو لوصف الجملة،فالنظر العميق في بنية الجمل ضروري للغاية إذا ما وضع في الاعتبار أن العلاقات على نحو ما ترد في التتابعات لا تقوم في الأغلب على علاقات بين عناصر الجمل المنفردة(المختلفة)،ويجب أن يُقدّم_انسجاما مع أهداف النحو_وصف لتتابع الجمل يُعد أساس المنطوق اللغوي."[2]

وقد قام الأستاد بجامعة فلوريدا بالولايات المتحدة الأمريكية(روبرت دي بوجراند) بوضع مبادئ عامة توجه كلا من نحو الجملة ونحو النص،في قسم تحت عنوان:النص في مقابل الجملة،من كتابه الموسوم:النص والخطاب والإجراء[3]، الذي نقله إلى العربية تمام حسان،وفيما يلي سنلخص طرحه:

يقوم نحو الجملة على التزام أسس عامة،قد يتجاوزها أحيانا،وهي أسس لصيقة بنحو الجملة،يعرض دي بوجراند بعضا منها:أ-استقلال النحو عن السياق اللغوي،ومعنى هذا أن نحو الجملة لا يربط تحليله بالسياق الذي وردت فيه الجملة،فهو مهمل للمواقف اللغوية،ولا يسهل_في الحقيقة_تقبل مثل هذا الاعتقاد لصعوبة بل استحالة غياب التعالق مابين الجملة والسياق أو الموقف اللغوي،لأن هذا يعني بناء جمل وغياب تواصل.

نحو الجملة يتعامل مع الجملة على أنها مستقلة بذاتها،مما يجعله نحو تحليل وليس نحو تركيب،الأمر الذي يؤدي إلى إخضاع كل الجمل المركبة لقواعد ثابتة وبسيطة.ويرى(دي بوجراند)أن هذين المبدأين يمثلان عائقا أمام التحليل الذي يواجه متتاليات الجمل،فهما يعملان على قولبة اللغة في نماذج ثابتة،وتغييب التكافلات النحوية ما بين العناصر النحوية وهذا ما سبب ثورة (دي بوجراند)على نموذج النحو التحويلي المرتكز على الجملة.

يمتاز نحو الجملة بالإطراد،ومفاده ثبات القاعدة في الحكم على اللغة الفصحى(مجموع القواعد)،في حين نجد نحو النص متمردا على هذا القانون وذلك لانفتاحه على الانزياحات الأسلوبية التي يعمد إليها منتج النص لغايات فنية وجمالية ودلالية.

أضاف (دي بوجراند) إلى ذلك صفة المعيارية،وهي من السمات البارزة التي تميز نحو الجملة الذي يقوم على أساس القاعدة،المعيار الذي به نميّز صحة الجملة من خطئها،فنحو الجملة،إذا،يوافق الأساس أو القاعدة،في حين نجد نحو النص ينأى عن هذه الصفة"لأنه نحو تطبيقي غير نظري،فلا ينشأ إلا بعد أن

---

[1]-أحمد عفيفي-نحو النص(اتجاه جديد في الدرس النحوي)-ص65

[2]-فان ديك-علم النص(مدخل متداخل الاختصاصات)-ت:سعيد حسن بحيرى-ص45-46

[3]-ينظر:دي بوجراند-النص والخطاب والإجراء-ت:تمام حسان-ص(88-96)

يكتمل النص،وبعد أن يكون حاضرا ومعرضا لتطبيق النحو عليه مستخرجا من مادته."1 وبتعبير آخر:المعيار ينبثق دوما من داخل النص لا من خارجه،الأمر الذي يؤدي إلى نسبية المعايير فيه واختلافها. في نحو الجملة،تُطلق القاعدة مسبقا(الإطلاق)لتصبح منوالا لكل قول وعليه ينتج الحكم على الجملة قبل إنتاجها،في حين يكون الحكم بعد إنتاج النص في نحو النص في حالة التواصل الإبلاغي.

يمتاز نحو الجملة أيضا بالفاعلية المحدودة،حيث يقتصر على البحث في العلاقات داخل إطار الجملة الواحدة،لا يتجاوزها إلا في بعض الحالات الدلالية البسيطة التي تجمع بين جملتين أو أكثر مثل الاستدراك والتعليل والإضراب والشرط وغيرها.لكن في نحو النص ينصب الاهتمام كله على النص والعلاقات التي تجمع أجزاءه جمعا منظما معللا.

وفي تعليقه على الفرق القائم مابين نحو الجملة ونحو النص،يقول تمام حسان في تقديمه لكتاب دي بوجراند:"...وإذا كان اتجاه البحث في النظام الافتراضي(نحو الجملة) إلى التحليل فإن الاتجاه في دراسة الاستعمال(نحو النص) غلى التركيب.وإذا كانت الغاية من التحليل هي الوصف،فإن الغرض من التركيب هو الاتصال،والاتصال لا يتم بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتية وصرفية،ولا بعرض العلاقات النحوية،وإنما يتم باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي،أي بإنشاء نص ما...وليس لأحد الاتجاهين أن يلغي الآخر فلا الاعتراف بالنصية يلغي الدراسات التحليلية،ولا تغني الدراسات التحليلية عن الاعتراف بالدراسة النصية."2

2- لسانيات النص:

أ-فضاء النشأة:

غني عن البيان أن نحو الجملة_مع الاعتراف بقيمته المعرفية الكبيرة_قد عجز عن رسم معالم الطريق العلمي المنهجي لفهم اللغة بأشكالها المتعددة والإبداعية،ومستويات استخدامها المتنوعة،ويعزى ذلك لوقوفه عند حدود الجملة التي كانت تمثل الوحدة الكبرى في الدراسة والتحليل،الأمر الذي جعل تجاوز مستوى الجملة في التحليل اللساني أمرا لا مناص منه"فثمة ظواهر لا يمكن أن توصف في إطار التي تنتقل من كونها كلّا في مرحلة عزلها عن سياقها المقالي والمقامي إلى مرحلة تكون فيها جزءا من منظومة أكبر هي النص."3.وقد أشار(درسلر Dressler) في صدد حديثه عن بدايات تكوّن علم لسانيات النص إلى العمل المبكر ل(H.Weil) 1887حيث علّق تتابع اللفظ على تتابع الأفكار وفصل هذا التتابع عن النحو،وعرض من خلال هذا الإجراء جملة من المعايير الوظيفية التي تحكم الجملة ومفهوما خاصا بأسلوب الأفكار أيضا."4،ويرى محمد الشاوش تعقيبا على هذا المنهج أن"(تتابع اللفظ متعلق بتتابع الأفكار) كانت حجر الزاوية في فكر الجرجاني مع الفارق الكبير المتمثل في فصل(Weil)تتابع الأفكار عن النحو وربط الجرجاني بينهما."5وقد ذكر سعيد بحيرى في التأريخ لهذا العلم،بأن كثيرا من الدارسين رأوا

---

[1]- سعد مصلوح-العربية من نحو الجملة إلى نحو النص-ص01

[2]دي بوجراند ،درسلر-النص و الخطاب و الإجراء –ص04

[3]-المرجـع نفســـه-ص89

[4]-نقلا عن:د/سعيد حسن بحيرى-علم لغة النص-ص18

[5]-أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية-جامعة منوبة-كلية الآداب-منوبة-تونس-ط01-2001-ج01-ص76

بأن بداية البحث في النص تعود إلى رسالة الباحثة الأمريكية(I.Nye)التي قدمت أطروحتها للدكتوراه سنة1912،وتضمنت فصلا يبحث في الربط بين الجمل،وتعرضت أيضا لدراسة بعض الظواهر النصية مثل ظاهرة النقصان وعدم الاكتمال وظاهرة التكرار وغيرها أنها أشكال محددة للعلاقات الداخلية بين الجمل المختلفة وحاولت اكتشاف كنه هذه العلاقات1.من جهة أخرى يرى كثير من الباحثين أن البداية الفعلية الحقيقية لتحليل الخطاب كانت على يد(زيلج هاريس Zellig Harris)في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين.يقول سعد مصلوح:"ولم يبدأ الاتجاه إلى نحو النص في فرض وجوده إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن،حيث نشر(زيلج هاريس)دراستين اكتسبتا أهمية منهجية في تاريخ اللسانيات الحديثة تحت عنوان تحليل الخطاب (Discourse Analysis) إذ أنه بهاتين الدراستين لم يكن أول لساني حديث يعدّ الخطاب موضوعا شرعيا للدرس اللساني فحسب،بل إنه جاوز ذلك إلى تحقيق قضاياه التي ضمّنها برامجه بتقديم أول تحليل منهجي لنصوص بعينها،وقد خرج بذلك عن تقليد أرساه(بلومفيلد)يقضي بأن التعبير المستقل بالإفادة أو الجملة هو ما يهتم به اللساني،أما النص فليس إلا مظهرا من مظاهر الاستعمال اللغوي."2 وقد تطور البحث اللساني النصي بعد ذلك بمجموعة من المحاولات الجادة،منذ النصف الثاني من الستينيات،لتظهر المحاولة الرائدة التي قدّمها كل من (هاليدايHalliday)و(رقية حسن)في كتابهما"التماسك في الإنجليزية"(Cohesion in English)في سنة1976، حيث عالجا بالدرس وسائل الربط التي تتجاوز مستوى الجملة تطبيقا على اللغة الإنجليزية... وفي عام1977بسط(فان ديكVan Dijk)تصورا جديدا لتماسك النصوص في كتابه"النص والسياق" (Text and Context)،فلم يكتف بدراسة البنية الداخلية للنصوص كما فعل هاليداي ورقية حسن،بل وظّف المعطيات التداولية،وربط بنية اللغة النصية بالعالم الخارجي(سياق الاتصال) ثمّ قدّم بعد ذلك رؤية أكثر شمولا في مؤلفه(علم النص مدخل متداخل الاختصاصات) حيث درس النص من زوايا متعددة ومتكاملة:الدلالية والبلاغية والتداولية والاجتماعية والسيكولوجية والأسلوبية،وهي زوايا تتضافر في سبيل فهم النص وتفسير آليات إنتاجه وجماليات تلقيه.

وفي سنة(1981)رسم كل من(درسلرDressler)و(دي بوجراندDeBeaugrande)معالم منهج شامل يستثمر كل الجهود النصية السابقة عليهما،ووضعا مدخلا لدراسة النص في كتابهما"مدخل إلى لسانيات النص"(Introduction to text linguistics) من خلال سبعة معايير للنصية(=ما يميّز النص من اللانص)وهي:التماسك والانسجام والإعلامية والتناص والسياق والقصدية والمقبولية.

ب-مسوّغات التحوّل من الجملة إلى النص:

يعلّل سعد مصلوح التحوّل إلى نحو النص بقوله:"...ثمة إذن نمطان من النحو،أما أولهما فنشير إليه في العنوان بمصطلح نحو الجملة(Sentence Grammar)،وإليه ينتمي النحو العربي في صورته المعروفة،ونحو الجملة هو طراز من التحليل النحوي يقيّد معالجته بحدود الجملة أو القول المفيد إفادة يحسن السكوت عليها،ويرى فيها أكبر وحدة لغوية يطمح إلى تحليلها وتقعيدها،على خلاف بين المدارس

---

[1]-ينظر د/سعيد حسن بحيرى-علم لغة النص-ص18

[2]-العربية من نحو الجملة إلى نحو النص-ص407-408

اللسانية في مفهوم التقعيد نفسه:أهو تصور تنظيمي يقترحه الباحث مسقطا إياه على المادة اللغوية،أم هو كشف واستكناه لنظام باطن ومستكن بالفعل وراء ظاهرات السلوك اللغوي؟ونحو الجملة حين يعدّ قواعدها منتهى همّه ومبلغ علمه لا يقرّ للنص بكينونة متميزة توجب معالجة تركيبه معالجة نحوية تستجيب لمقتضيات بنيته وتكون مؤهلة لتشخيصها ووصفها،وبهذا يقع النص خارج مجال الدرس النحوي."1ويضيف سعد مصلوح مستطردا:"...إن نحو النص الذي نريده وندعو إليه هو نمط من التحليل ذو وسائل بحثية مركبة تمتد قدرتها التشخيصية إلى مستوى ما وراء الجملة،وتشمل علاقات ما وراء الجملة مستويات ذات طابع تدرجي،يبدأ من علاقات ما بين الجمل،ثم الفقرة،ثم النص أو الخطاب بتمامه."2 وفي السياق نفسه يقول(برند شبلنرBernd Spillner):"يقوم علم لغة النص على فكرة أن النص يعدّ الموضوع الرئيسي في التحليل والوصف اللغوي،هذا على الرغم من أن الجملة تعدّ(تقليدا ومازالت)أكبر وحدة لغوية.هكذا كانت النظرة إلى النحو التحويلي في شكله المعروف الذي ظهر لأول مرة في السنوات الخمس عشرة الماضية على أنه نحو الجملة،فالجملة هي المقصد في القضية التحويلية.وتعرف اللغة في النظرية التحويلية على أنها مجموعة من الجمل التي ينتجها النحو،إن تركيبة(المتكلم-السامع) تتقرّر بناء على الكفاءة نحوية الجملة وقبولها،وسبقت الإشارة إلى أن وحدة (الجملة) ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي،وهكذا يمكن الحكم بقبول جملة ما إذا أرجعها الإنسان إلى الجملة السابقة،وتتضح الحاجة إلى إرجاع المسائل العملية البسيطة إلى معلومات الجمل السابقة..."3.

ويوضّح (محمد العبد) في كتابه:اللغة والإبداع الأدبي قيمة هذا التحول بقوله:"لقد رأى علماء علم اللغة النصي من أمثال(بتوفيJ.S.Petofi)،و(هاريسZ.Harris)وغيرهما،رأوا أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي،إذ لا بد من أن يتجه الوصف في الحكم على وحدة الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى هي النص.وقد عدّ علم لغة النص في رأيهم تطوّرا وتوسيعا لعلم لغة الجملة الذي شُغل به البنائيون الأمريكان منذ(بلومفيلد)،كما شُغلت به مدرسة(تشومسكي)في الكفاءة اللغوية التي توصف توليديا في إطار القدرة على توليد الجمل.وقد استطاع(هاريس) بمناهجه النصية المبكرة التي اعتمدها في تحليل الخطاب(1952)تطوير المناهج البنيوية المتبعة في تحليل الجملة.لقد عُني علم اللغة النصي في دراسته لنحو النص بظواهر تركيبية نصية مختلفة منها:علاقات التماسك النحوي النصي،وأبنية التطابق والتقابل،والتراكيب المحورية،والتراكيب التابعة والتراكيب المجتزأة،وحالات الحذف،والجمل المفسرة والتحويل إلى الضمير والتنوعات التركيبية وتوزيعها في نصوص فردية،وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة،وهي التي لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا دقيقا إلا من خلال وحدة النص الكلية."4.ويقول حماسة عبد اللطيف في كتابه النحو والدلالة:"إن تجزئة النص من أجل دراسته ليست

1-المرجع السابق-ص407

2-المرجع نفسه-ص407

3-برند شبلنر-علم اللغة والدراسات الأدبية-ت:محمود جاد الرب-الدار الفنية للنشر والتوزيع-ط01 - 1987-ص184

4-محمد العبد-اللغة والإبداع الأدبي-دار الفكر-القاهرة-مصر-ط01-1989-ص33

تجزئة يراد بها تحنيط هذه البقايا المجزأة،ولكن يراد بها أن نفهم عقليا حركة الأجزاء والعلاقة فيما بينها في الجسم الحي الذي نحبه وهو النص"1.

فالنص هو الغاية المنشودة وإن كانت نقطة البدء في التحليل هي الجملة.انطلاقا من الأقوال السابقة نستنتج بأن مسوّغات التحوّل لسانيات الجملة إلى لسانيات النص كثيرة ومتنوعة وضرورية أهمها أن لسانيات الجملة تدرس الجملة بمعزل عن مختلف السياقات التي أنتجتها (لغوية، مقامية، اجتماعية...) في حين أنه يجب الربط ما بين بنية الجملة الجملة اللغوية وبقية الجمل السابقة واللاحقة التي تكوّن معها جسد النص.ثمّ إن دلالة النص ليست هي مجموع الدلالات الجزئية للجمل،فالنص مشفّر في الجمل ويتكوّن من خلال الجمل وليس بالجمل،لذلك فللنص كيانه الخاص المستقل عن مجرد جمع جمله.أضف إلى ذلك أن الاقتصار على الجملة لا يمكن أن يكشف عن طبيعة النص ونمطه (حجاجية،سردية،وصفية،إخبارية....الخ) والتي من شأنها أن تغذي فهمنا وتذوقنا للنص المراد تحليله...

وفي الختام نورد تلخيصا لمسوّغات الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النص،قدّمه (خليل بن ياسر البطاشي)حيث يقول:"وهناك مجموعة من الأسباب دعت اللغويين إلى توسيع مفهوم النحو ليشمل النص بعد أن كان مقصورا على تحليل الجملة،منها:

1-أهمية البعد عن الشواهد المتكلفة في أثناء المعالجة اللغوية،والحاجة لشواهد عفوية مقنعة بالظاهرة اللغوية موضوع الدراسة وتلك الشواهد أوفر في الجملة الواحدة بل في نص متكامل أُنتج في موقف ما.

2-عدم اكتفاء الجملة المفردة بذاتها وحاجتها إلى ما حولها من الجمل،أي بترها عن سياقها لا يعطيها دلالة صادقة،ومن ثم يفقد التحليل صفة الوعيبة،لذلك تباينت القراءات الحديثة_القائمة على أساس أن النص كل متكامل_للنصوص القديمة(مثل المعلقات) عن القراءات القديمة للنصوص نفسها،التي نهجت في تحليلها نهج الاهتمام بأجزاء النص،وفصلها بعضها عن بعض.

3-في الاقتصار على دراسة الجملة تجاهل لنواح دلالية وسياقية كثيرة،مما يؤدي إلى التركيز على الجوانب التركيبية البحتة،ويحوّل اللغة إلى شكل فارغ من أي مضمون،ماعدا البنية السطحية الظاهرة لها،وإذا صلح هذا في دراسة الخطاب اليومي فلن يصلح في دراسة اللغة الأدبية.

4-انفتاح الدراسات اللغوية على مختلف العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع وعلم النفس والإعلام مما أدى إلى الحاجة الماسة إلى دراسة أثر هذه الجوانب في العملية الاتصالية.

5-عندما نعتمد التحليل النصي نجد أن هناك إمكانية عالية لتأويل الأوضاع المختلفة للجملة بناء على السياق الواردة فيه،على العكس من حالة فصل الجمل عن سياقاتها.

6-الحكم على تركيب ما أنه جملة من عدمه يكون حسب المقابلات و المقارنات بين الأنماط المعهودة المتفق عليها،أما النص فيكون الحكم عليه من خلال تحقيقه لوظيفة الاتصال،وإن خالف بعض القواعد النحوية وشذّ عنها أحيانا كما يحدث في الشعر،إذ تبرز فيه ظاهرة الانحراف عمّا تمّ الاتفاق

---

[1]-النحو والدلالة-ص165

عليه من الناحية التقعيدية لكنه على الرغم من ذلك يحقق الوظيفة الاتصالية بكفاءة عالية.أي أن للنص_كما يرى دي بوجراند_وظيفة براغماتية وهدفا يراد تحقيقه منه بعكس الجملة.

7-العوامل الاجتماعية والنفسية أوثق علاقة بالنصوص منها بالجمل."1

ج-مفهوم لسانيات النص(أو نحو النص):

مصطلح لسانيات النص واحد من المصطلحات العديدة التي وُضعت لترجمة مصطلح لساني حديث شاع في الأبحاث اللغوية النصية في أوروبا،فهو في الإنجليزية(Text Grammar) وفي الفرنسية (Grammaire de texte) وفي الهولندية (Textgrammatik).وقد نقله بعض المترجمين إلى العربية بمصطلح نحو النص أو نحو النصوص،أو علم اللغة النصي،ونظرية النص وعلم النص أو علم لغة النص أو أجرومية النص أو لسانيات النص،ولغويات النص أيضا"وهذا الاضطراب راجع إلى عدم استقرار هذا المصطلح في الغرب فقد عُبر عنه في الإنجليزية أيضا (Linguistics of text) و(Text linguistics) إلى أن أصبح(Text Grammar) أكثرها قبولا ودورانا."2وفي التركيب(نحو النص) يأخذ مصطلح(نحو)هنا"دلالة خاصة فهو يعني كل القوانين التي تحكم نظاما ما"3.

فلما كان النحو في اصطلاح النحويين علم بأصول يعرف بها أحوال أواخر الكلم إعرابا وبناء، وغرضه معرفة صواب الكلام من خطئه فإن "نحو النص في اصطلاح النصيين علم بمبادئ وأصول يُعرف بها تماسك النص انسجاما واتساقا،وغرضه معرفة مدى تحقق نصية النص"4.ويمكن تحديد مصطلح لسانيات النص بأنه"العلم الذي يبحث في سمات النصوص وأنواعها وصور الترابط والانسجام داخلها،ويهدف إلى تحليلها في أدق صورة تمكّننا من فهمها وتصنيفها ووضع نحو خاص لها،مما يسهم في إنجاح عملية التواصل التي يسعى إليها منتج النص ويشترك فيها متلقيه(...)أو هو الدراسة اللغوية لبنية النصوص"5.

وفيما يلي سنعرض بعض التعريفات التي اقترحها الباحثين في مجال علم النص:

-يقول مصطفى النحّاس:"نحو النص هو النحو الذي يتخذ من النص وحدته الكبرى للتحليل بعكس نحو الجملة،الذي يعدّ الجملة وحدته الكبرى للتحليل،أو هو دراسة الوظيفة الدلالية لبعض العناصر النحوية وربطها بشبكة الدلالة في النص."6

-أما صبحي الفقي فيحدّ نحو النص بأنه"ذلك الفرع من فروع علم اللغة الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة الكبرى،وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله

---

[1]-الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب-دار جرير-عمان-الأردن-ط01 - 2009-ص32-33 [1]

[2]- الأزهر الزناد-نسيج النص-ص06

[3]-المرجع نفسه-ص18

[4]-د/عثمان أبو زنيد-نحو النص(إطار نظري ودراسات تطبيقية)-ص31

[5]-نادية النجار-علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق(الخطابة نموذجا)-مجلة علوم اللغة-مج09-ع02-دار غريب-القاهرة-مصر-2006-ص298

[6]-نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب-ص04

وأنواعه،والإحالة أو المرجعية وأنواعها والسياق النصي ودور المشاركين في النص(المرسل والمستقبل)، وهذه الدراسة تتضمن النص المنطوق والمكتوب على حد سواء"1.

-ويقول فريد عوض حيدر عن نحو النص في كتابه(اتساق النص في سورة الكهف)أنه"علم من العلوم الحديثة،إذ تعود بدايته الفعلية إلى أربعة عقود من الزمن تقريبا،وهو يندرج تحت علم اللغة التطبيقي،إذ يهتم بتحليل النص(...)،واتجاهات تحليل النص في علم اللغة النصي متعددة ويمكن تصنيف أهمها في ستة اتجاهات:

1-اتجاه يهتم بالجانب النحوي ومنه أيضا نموذج يعدّ النص سلسلة من الإضمار،وآخر يهتم بالربط بين الجمل، واتجاه التجزئة النحوية للنص عند(فاينرش).

2-اتجاه يهتم بالجانب الدلالي ومنه نموذج السمات المعجمية بوصفها دلائل على الترابط النصي.

3-اتجاه يهتم بالجانب النفسي.

4-وكان(فان ديك)قد قدّم نموذجه النحوي،فوسّع مفهوم النحو بحيث جمع في نموذجه بين عدد من الجوانب المطروحة في الاتجاهات السابقة،تلك الجوانب هي الجانب النحوي والدلالي والاتصالي التداولي...

5-نموذج التحليل النحوي الدلالي للنص الذي قدّمه(بتوفي)وهو قريب من نموذج(فان ديك)،فلم يكتف في تحليل النص بالكشف عن العلاقات الداخلية في النص،بل اتسع لمجموعة المعاني الخارجية للنص والمعاني الإضافية والمعاني الإشارية والمعاني الإحالية والمعاني التداولية وغيرها"2

وما يمكن ملاحظته مما سبق أن مفهوم لسانيات النص أو نحو النص يتبيّن بوضوح إذا ما قاربناه من زاوية المنهج الذي يعتمد عليه في دراسة النصوص وتحليلها،فهو ينطلق من فكرة أن النص يعتبر بنية لغوية كبرى(Macro structure) بالإمكان تقسيمها إلى بنيات لغوية صغرى(Micro structure) من خلالها نتوصل إلى بيان علاقات النص الداخلية وخصوصيته وتميّزه عن غيره من النصوص، والتحليل النصي في الحقيقة لا يتجلى في جوهره من خلال تطبيق نحو الجملة وإنما يتحقق من خلال تحليل العلاقات القائمة بين الوحدات النصية التي تضمّ مجموعات من الجمل،لأن للنص بناء شاملا تتجاوز دلالته الكلية دلالة مجموع مفرداته أو جمله"هذه الدلالة تتحقق من خلال التفاعل بين بنياته الصغرى التي تتآزر وتتداعى فيما بينها من أجل أن تؤدي دورها التركيبي والدلالي في تحقيق البنية الكبرى للنص"3.

إذًا،فمنهج تحليل النص يسعى إلى تفكيك علاقات النص الداخلية ومعرفة أجزائه ومكوناته وطرق ارتباطها وتماسكها،وتحليله إلى عناصره الأولية لغويا ودلاليا وتركيبيا لمعرفة القوانين الخاصة ببنائه وتميّزه،ثم إعادة بنائه من جديد...فيجب أن تكون دراسة البنيات اللغوية الصغرى خاضعة للتدرج الهرمي،أي تواجه النص باعتباره طبقة مركبة،وليست دراسة تتابعية مسطحة تولي تتابع الجمل أفقيا

---

[1]-علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق-دار قباء-القاهرة-مصر-ط01-2000-ج01-ص36

[2]-فريد عوض حيدر-اتساق النص في سورة الكهف-مكتبة زهراء الشرق-القاهرة-مصر-2004-ص05-06-07

[3]-ليلى يوسف-دور نحو الجملة في تفسير النص-ص230

داخل النص جهدها الكامل"فمنهج التحليل النصي يسعى إلى أن يصبح النص كاملا هو موضوع البحث،لذلك يركّز جهوده في دراسة العلاقات على النحو الآتي:

-العلاقات بين الجمل وأشباه الجمل داخل النص مثل دراسة الإجمال والتفصيل،والتوزيع وإعادة التوزيع،والإحالة والانزياح والتكرارات.....

-والعلاقات داخل النص نوعان:علاقات أفقية وهي علاقات بين أجزاء الجملة،وعلاقات رأسية بين الجمل بعضها وبعض،وكلا النوعين له وظيفته الخاصة في بنية النص.وهذه العلاقات الأفقية هي علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة عن طريق الإضافة أو الصلة أو غير ذلك.أما العلاقات الرأسية وهي ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص بحيث تصبح كل جملة لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها في النص"1

د-مهمـــــة لسانيات النص:

تتجاوز مهام لسانيات النص دور اللسانيات التقليدية (الجملية)،حيث لا يقتصر دوره على تنظيم الحقائق والعلاقات الإسنادية فحسب،ولا تكتفي بدراسة المستويات اللغوية،الصوتية والصرفية والدلالية من خلال وصف ظواهر كل مستوى وتحليلها،بل تهتم أيضا بظاهرة الاتصال اللغوي وبأطرافه وشروطه وآليات حدوثه والآثار المترتبة عنه"وأشكال التفاعل ومستويات الاستخدام وأوجه التأثير التي تحققها الأشكال النصية في المتلقي،وأنواع المتلقي وصور التلقي وانفتاح النص وتعدد قراءاته"2.فهو يهدف إلى"صياغة نظرية نصية عامة تشكّل الأساس لوصف شامل للأشكال النصية المتباينة وعلاقاتها المتبادلة ويسهم بشكل فعّال مع النظرية اللغوية في تشكيل نظرية عامة للاتصال الفعلي الذي يتم عبر النص"3.

وتتضمن مهمة لسانيات النص أيضا كشف القناع عن أنماط النصوص،فقد يكون النص حجاجيا عقليا،أو سرديا جماليا أو حواريا أو إخباريا أو معتمدا على الوصف،هذه المهمة لا يمكن أن تتحقق في ظل لسانيات الجملة،لأن النمط لا يسفر عن وجهه إلا من خلال جماع الجمل المترابطة ترابطا نصيا مقنعا.فلسانيات النص تضطلع ببيان الخصائص الفردية للوحدات المكوّنة للنص،وأشكال الأبنية وطبيعة السياقات التي تحتضن النصوص ودرجات التماسك السطحي والانسجام الباطني وتحليل السمات المعرفية العامة التي تخوّل لنا إنتاج الشبكة العلائقية النصية في مرحلة الإنتاج وإعادة البناء في مرحلة التلقي...وقد توسّم فان ديك في لسانيات النص مهمة أخرى حين قال:"بإمكان نحو النص أن يصوغ القواعد التي تمكّننا من حصر كل النصوص النحوية في لغة ما"4.وقد توقّع(دي بوجراند)أيضا أن

1-المرجع نفسه-ص234

2-سعيد حسن بحيرى-علم لغة النص-ص162

3-سعيد بحيرى-اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص-مجلة علامات في النقد-مج10-ع38-ص146

4-نقلا عن: سعيد بحيرى-علم لغة النص-ص156

تنثر مساهمات نحو النص في دراسات الترجمة لأنها أمر من أمور الأداء التي عجزت اللسانيات التقليدية عن تقديم ما يساعدها في الترجمة الآلية1.

وفيما يلي نقدّم تلخيصا جيدا جامعا لمهمة لسانيات النص بسطته(نادية رمضان النجار)،حيث تقول:"تتركّز وظيفة علم اللغة النصي في مهام:أولها:وصف النص،ثانيها:تحليل النص.ويقصد بوصف النص توضيح مكونات النص،وذلك بتعيين الجملة الأولى فيه،وتوضيح الموضوعات المُتناولة في النص،مع بيان الروابط الشكلية والمعنوية الموجودة فيه،وما تؤدي إليه من انسجام وسبك بين متتابعات النص حتى تصير كأنها جملة واحدة،وعندئذ يبدأ تحليل النص الذي لا يقتصر على بيان الروابط الداخلية فقط،بل يهدف إلى توضيح الروابط الخارجية أيضا،ومن ثم يظهر دور السياق في تأليف أشتات النص التي تبدو متفرقة فتصبح متجاذبة.ثالثها:يراعى دور النص في التواصل،وذلك من خلال الوقوف على أحوال المنتج والمتلقي للنص.رابعها:كما أن من الأهداف التي يسعى إليها علم اللغة النصي والتي لا تقتصر على وصف النصوص وتحليلها،فهو ذو هدف أكثر عمومية وشمولا.فمن ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة،كما أنه من ناحية أخرى يتضمن الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات الطابع العلمي المحدّد. خامسها:كذلك يتطلب تفسير الخطاب وتأويله الوقوف على المستوى النحوي التركيبي والمستوى المعجمي والمستوى الصوتي والمستوى التنغيمي(مستوى بروز أو نتوء الصوت)،هذا بالإضافة إلى المستوى الاستراتيجي المتمثل في اختيار استراتيجية معينة للخطاب."2

3-لسانيات الجملة/لسانيات النص:أيـة علاقة؟

لقد سجّل الدرس اللساني قفزة نوعية من حيث الكم والمنهج والغاية،وذلك بتمرده على حدوده الضيقة،فقد انتقل البحث فيه من مجال الجملة إلى مجال النص،ومما لا شك فيه أن الجملة تمثل الركيزة الأساس في بناء النص نحويا،وما عاد من الممكن إغفال دورها ومكانتها في تحليل النصوص،لكن تجاوز حدود الجملة قد فتح آفاقا أوسع لفهم وتفسير النصوص حاملات وعي الإنسان بتناقضاته وصراعاته الوجودية...وقد تمّ التغلب على الوصف النحوي الذي اقتصر على الجملة المفردة في ضوء ما عُرف ب"فرضية التوسيع"التي تعدّ نقطة انطلاقها اعتبار النصوص وحدات متجاوزة للجملة...لكن كيف بدأ التفكير نحويا في تجاوز الجملة؟ثم ما هي طبيعة العلاقة القائمة مابين نحو الجملة ونحو النص؟

لقد عرفت عملية التحوّل في بدايتها توسيعا مبدئيا لقواعد الجملة،انطلاقا من فكرة أن النصوص والجمل تشترك في نفس الصفات،وعليه فالمنهج الخاص بنحو الجملة يمكن توظيفه في تحليل النص"ومن ثم كان نحو النص يُفهم على أنه نوع القواعد لعدة جمل،ولما كان تجاوز حدّ الجملة أمرا أساسيا لإدراك النصية فقد وُصفت النصوص بأنها كليات متجاوزة للجمل."3.وقد تبلور هذا التوجه في ظل أوجه التشابه القائمة بين الجملة والنص والمتمثلة في:

"أ-لا يمكن تحديد عدد نهائي من جهة الكم للجمل أو النصوص في كل لغة.

1-ينظر:دي بوجراند-النص والخطاب والإجراء-ت:تمام حسان-ص576

2-علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق(الخطابة النبوية نموذجا)-ص299-300

3- هاينه مان فولفجانج و ديتر فيهفجر-مدخل إلى علم لغة النص-ص10

ب-تعدّ كل من الجمل والنصوص ناقلات للموضوعات ومصوغة صياغة زمنية.

ج-كلتا الوحدتين لهما في حدّ ذاتهما طابع بنيوي ويتكونان من عناصر لكل منهما علاقة بالآخر.

د-يمكن أن تأتلف الجمل والنصوص على أساس نماذج معينة في أقسام وتقوم هذه الأقسام بوظيفة نماذج لإنتاج الوحدات المذكورة وتلقيها."1

لقد كانت بداية الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النص بطيئة ومحتشمة،تركّز الاهتمام فيها على وصف وحدات تتجاوز حدّ الجملة"العبارة"أي أنها لم تبلغ درجة وصف النص كمتوالية من الجمل"ويعدّ ممهد الطريق لهذا التصور في علم اللغة الروسي(بتشكوفسكي)وفي الدراسات اللغوية الجرمانية(ك.بوست)وذلك منذ سنة1949"2.لكن الجدير بالذكر أن بعض العلماء رفضوا الاتجاه المقتصر على دراسة الجملة وحاولوا الاتجاه إلى دراسة الوحدة الممثلة لتتابعات من الجمل،التي عُرفت فيما بعد بالنص،وحجتهم في ذلك أن البشر عندما يتواصلون لغويا لا يمارسون ذلك في جمل منفردة منعزلة، بل في تتابعات مجاوزة للجملة مترابطة ومتماسكة،ولا تُدرك النصوص في ذلك أساسا بوصفها نتائج تفاعلات متجاوزة الإفراد"ويعني هذا أن كل تحليل لغوي يجب أن ينطلق من النص لكونه مجال الدرس وهذا ما دعا إليه(فاينرش1967)و(هارتمان1968)"3 فـ"النصوص وسيلة من وسائل حمل الأنشطة الإنسانية(...)والاتصال لا يتم بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتية وصرفية ولا بعرض العلاقات النحوية وإنما يتم باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي،أي بإنشاء نص ما"4.

يحرص علماء لسانيات النص على بيان قيمة نحو النص من حيث كونُه لا يقتصر على دراسة الجملة،بل يهدف إلى دراسة الروابط بين الجمل وتتابعاتها،ومظاهر انسجامها محاولين إبراز أوجه الاختلاف بين نحو الجملة،ونحو النص في النقاط التالية:

1-تنتمي الجملة إلى نظام افتراضي(النحو) في حين يعدّ النص نظاما واقعيا تكوّن من خلال الانتخابات من بين مختلف خيارات الأنظمة الافتراضية.

2-تتحدّد الجملة بمعيار أحادي(علم القواعد)من نظام معرفي وحيد(علم اللغة)في حين تتحدّد نصية النص بمعايير عدّة من مختلف الأنظمة المعرفية.

3-تكون الجملة قواعدية أو لا تكون جملة البتة.أما النص فلا تنطبق عليه معايير النصية بمثل هذه الحدّة.

4-يتأثر النص بالأعراف الاجتماعية والعوامل النفسية وبموقف وقوع النص بوجه خاص في حين يضعُف تأثر الجملة بهذه المؤثرات.

5-يستند استغلال الجمل إلى المعرفة القواعدية التابعة لنظام افتراضي له صفة العمومية،أما استغلال النص فيستند إلى معرفة خبرات بوقائع فعلية خاصة.

---

[1]-المرجع نفســـه-ص20

[2]-المرجع نفســـه-ص19

[3]-زنسيلاف واورزنياك-مدخل إلى علم النص-ت:سعيد حسن بحيرى-ص36-37

[4]- تمام حسان-مقدمة ترجمة كتاب النص والخطاب والإجراء-ص06

6-يعتبر النص حدثا يوجهه المرسل إلى المستقبل لإنشاء علاقات متنوعة وتوصيل مضامين يعيّنها المنتج،ولا تقتصر على العلاقات القواعدية،في حين لا تُعنى الجملة إلا بالعلاقات القواعدية،ومن ثم فهي لا تمثل حدثا.

7-تتّخذ الجملة شكلها المعيّن وفقا للنظام الافتراضي المعلوم في حين تتشكل بنية النص بحسب ضوابط المشاركين والمستقبلين على حد سواء1

الحق أن هذا الفصل الحاد بين نحو الجملة ونحو النص يتعارض مع الواقع الفعلي،بسبب كونهما متكاملين،فالنص ما هو إلا مجموعة من الجمل،فكما أن الفونيم وحدة الكلمة،والكلمة وحدة الجملة،فالجملة وحدة النص"مما يؤكّد أن توسيع مجال علم اللغة ليشمل النصوص وتوظيفها في الاتصال لا يشكك مطلقا في أهمية الوحدات اللغوية المعزولة(الفونيمات والمورفيمات واللكسيمات والمركبات الاسمية والجمل)"2.

وفي هذا السياق يقول(برند شبلنر):"يقوم علم لغة النص على فكرة أن النص يعد الموضوع الرئيسي في التحليل و الوصف اللغوي،هذا على الرغم من أن الجملة تعدّ(تقليدا ومازالت)أكبر وحدة لغوية وهكذا كانت النظرة إلى النحو التحويلي في شكله المعروف الذي ظهر لأول مرة في السنوات الخمس عشرة الماضية على أنه نحو الجملة،فالجملة هي المقصد في القضية التحويلية،وتُعرف اللغة في النظرية التحويلية على أنها مجموعة من الجمل التي ينتجها النحو،إن تركيبة(المتكلم-السامع) تتقرر بناء على الكفاءة في نحوية الجملة وقبولها،وسبقت الإشارة غلى أن وحدة الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي،وهكذا يمكن الحكم بقبول جملة ما إذا أرجعها الإنسان إلى الجملة السابقة،وتتضح الحاجة إلى إرجاع المسائل العملية البسيطة إلى معلومات الجمل السابقة..."3.

ومن خلال هذا القول يتبين لنا أن نحو الجملة مرحلة أساسية في التحليل النصي،مادامت الجملة هي الدعامة الأساسية البانية للنص،مع الاعتراف بأنها تدعّم نحو النص في مرحلة تشييد النسق التحليلي ،لكنها تقف عاجزة أمام مجموعة الجمل المترابطة التي لها علاقة وثيقة بحيثيات الموقف الاتصالي.وبصدد حديثه عن العلاقة القائمة بين نحو الجملة ونحو النص يقول سعيد حسن بحيري:"...وكان التراث النحوي السابق بكل ما يضمه من تصورات ومفاهيم وقواعد وأشكال وصف وتحليل وغير ذلك،الأساس الفعلي الذي بُنيت عليه هذه الاتجاهات النصية بكل ما تتسم به من تشعيب أفكارها وتصوراتها ومفاهيمها،ورأوا أن هذه الدراسة النحوية_مثلا_قدّمت تحليلات جزئية مهمة لبعض الجوانب الخاصة بالعلاقات بين أجزاء الجملة والمتواليات الجملية،وشروط الفصل والوصل،ومعاني الأساليب وأشكال السياقات والدلالات الخاصة وغير ذلك من الظواهر التي يختص بها نحو الجملة،ولم تخرج الدراسة عن إطار الجملة إلا في إشارات دقيقة إلى العلاقات الدلالية العميقة التي تربط بين الجمل والمتواليات الجملية،ورأوا كذلك أن كثيرا من الظواهر التركيبية لم تُفسّر تفسيرا كافيا مُقنعا،وأنه ربما

1-ينظر:دي بوجراند-النص والخطاب والإجراء-ت:تمام حسان-ص89-90

2-صبحي الفقي-علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق-ج01-ص289

3-برند شبلنر-علم اللغة والدراسات الأدبية-ت:محمود جاد الرب-الدار الفنية للنشر والتوزيع-ط01 - 1987-ص184

تغيرت الحال إذا اتجه الوصف إلى الحكم على هذه الظواهر في إطار أكبر من الجملة.ويمكن أن تكون تلك الوحدة هي النص"1.

ويحدّد(أحمد المتوكل)ماهية النص بالتركيز على أهمية التماسك النصي بقوله:"...إلا أن النص لا يمكن حسب التصوّر الذي نقترحه هنا ان يكون إلا مجموعة من الجمل،وقد تكون الجمل المكوّنة للنص جملا بسيطة أومعقدة أو جملا من الفئتين معا وهو الأغلب.وليس كل مجموعة من الجمل نصا.فلا يقوم النص إلا إذا ربطت بين وحداته علاقات اتساق،بعبارة أخرى،لا تشكّل مجموعة من الجمل نصا إلا إذا كانت تكوّن خطابا أي وحدة تواصلية يمكن أن تكون جملة بسيطة أو جملة معقدة أو نصا كاملا...ويمكن القول:إن النحو الوظيفي كان منذ نشأته نحو خطاب اي نحوا يستهدف وصف التواصلية التي نروم تحقيقها،إلا أن الدراسات التي أُنجزت في إطاره ظلت منحصرة في مجال الجملة البسيطة والجملة المعقدة،ولم يحاول اللسانيون الوظيفيون الانتقال إلى الخطاب إلا في السنوات الأخيرة"2.

ويرى المتوكل أن تصور(فان ديك) في علم النص قوامه أن نحو النص ما هو إلا امتداد لنحو الجملة،لان نموذج بنية الجملة يمكن أن يعدّ نموذجا جزئيا للنص ككل،ويقدّم المتوكل تفسيرا مبدئيا لتوجه فان ديك،حيث يقول عنه:"كان(فان دايك) يشير مرات في مؤلفاته الأولى إلى أن النحو الوظيفي ليس نحو جملة(بالمعنى الذي يأخذه هذا المفهوم في اللسانيات الصورية) ولا يمكن أن يكون،نظرًا لتوجهه الوظيفي التداولي،إلا نحو خطاب،إلا نحوا يرمي إلى وصف وتفسير الملفوظ/المكتوب اللغوي بما فيه الخطاب الأكمل،أي النص.وأشار(دايك) بنفس المناسبات إلى أن الابتداء بدراسة الجملة لا يمكن أن يعدّ إلا عملية مرحلية تسبق دراسة النص وتمهّد لها"3.وتعليقا على رؤية المتوكل هذه يقول الباحث(محمد سالم أبو عفرة):"...ومن هنا يتضح أن الدكتور المتوكل يبني نظريته وفق نظرية فان دايك الذي يربط ربطا قويا بين الجملة والنص،إذ هو يعيد في كتابه(الوظيفية بين الكلية والنمطية)قراءة الفصل الأخير من كتاب فان دايك الذي أفاد منه في كتابه(بنية الخطاب من الجملة إلى النص)"4.

ويرى(مازن الوعر) بأن نحو الجملة إنما هو مستقل عن نظرية تحليل الخطاب وأن الدرس النصي يقصي نحو الجملة5،وتعقيبا على هذه الرؤية يقول (أشرف عبد الكريم) في دراسته حول نموذج إيزنبرج:"نجد إيزنبرج يرد هذه الرؤية،ويصدّر بحثه بقوله:إن العلاقات القائمة في النص مردها في الأساس إلى التتابعات/السلاسل الجملية وهذه الرؤية تمثل الأساس عنده."6.

وفي ضوء ما سبق بيانه حول طبيعة الأنموذج اللساني النصي،خلصتُ إلى المعطيات التالية:

---

[1]-علم لغة النص-ص130-131

[2]-قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية-دار الأمان-الرباط-المغرب-ط01-2001-ص82

[3]-الوظيفية بين الكلية والنمطية-دار الأمان-الرباط-المغرب-ط01-2003-ص97

[4]-السبك في العربية المعاصرة-ص20-21

[5]-ينظر:مازن الوعر-نظرية تحليل الخطاب واستقلالية نحو الجملة-مجلة الموقف الأدبي-دمشق-سوريا-ع385-2003-ص01

[6]-العناصر المكوّنة لنظرية النص(إيزنبرج نموذجا)-مجلة علوم اللغة-مج09-ع04-دار غريب-القاهرة-مصر-2006-ص22

1-من حيث تاريخ العلم:

لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن ندّعي وجود قطيعة تامة ما بين لسانيات النص ولسانيات الجملة.فالأنموذج الجديد(لسانيات النص) في مقاربة الظاهرة اللغوية،لم ينطلق من فراغ،بل تأسّس من خلفية القراءة النقدية البنّاءة لما يعرف بلسانيات الجملة.الأمر الذي أفرز طموحات لسانية متعددة،أهمها،تجاوز حدّ الجملة في التحليل،والعناية بالظواهر النصية التي تميّز النص من اللانص(التماسك النصي-الانسجام النصي-أبنية التطابق-الحذف ودوره في تحقيق الانسجام-التكرار والمصاحبة المعجمية في النص وغيرها)...لكن هل هذا يعني أن العلاقة ما بين لسانيات النص ولسانيات الجملة هي علاقة امتدادية خالصة؟.

إن الحكم على العلاقة ما بينهما-في رأيي-يقع في الوسط،فما هو بالقطيعة التامة،ولا هو بالامتداد الخالص،وبتعبير آخر،يمكننا أن نقول بأن العلاقة بينهما هي شبه قطيعة،لأن لسانيات الجملة كانت هي الأرضية التي بُني عليها صرح لسانيات النص(=امتداد)،وهذا لا يعني في نفس الوقت أن الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص كان انتقالًا كميّا فقط،بل هناك اختلافٌ بينهما فرضه تحوّل الموضوع والمنهج والغاية(=قطيعة).

2-من حيث موضوع العلم:

يتخذ اللسانيون النصيون "النص" موضوعًا لدرسهم الجديد،معرضين بذلك عن الموضوع الذي كان مهيمنا على الدرس اللساني قبلهم وهو الجملة،بحجة أنّهم يرون بأن النص هو الأساس في المعرفة والتواصل،فاللغة حين تستعمل تتجلّى في النصوص التي تحمل وعينا وتجاربنا وأغراضنا، فما دمنا نتواصل ونبني العلاقات الاجتماعية ونكوّن معارفنا بالنص(وليس بجمل منفردة متفرقة)،كان لزامًا علينا أن نركّز اهتمامنا عليه.وعلى الرغم من أن النص يتكوّن من الجمل إلا أن ماهيته تختلف عن ماهية الجملة،فالنص مشفّرٌ في الجمل وليس مجموعة من الجمل،أي أنه يعدّ وحدةً دلالية وليس وحدة بنيوية نحوية.فلا يمكن أن تكون دلالة النص هي مجموع الدلالات الجزئية للجمل...وكما تعدّدت تعاريف الجملة تعدّدت مفاهيم النص بتعدّد زوايا النظر،فهناك من قارب مفهوم النص من زاوية نحوية،أو زاوية دلالية،أو زاوية تداولية،وهناك من حاول دمج هذه الزوايا المختلفة.وعلى الباحث في مجال لسانيات النص أن يحدّد تصوّره للموضوع(النص)،ويصرّح به منذ البداية لكي يسلم من التناقض المنهجي في بحثه.

3-من حيث منهج العلم:

إذا كان التحليل هو المنهج الغالب على البحث في لسانيات الجملة،فإن التركيب هو البديل الذي يراه علماء لسانيات النص مناسبا لدراساتهم،وحجتهم في ذلك أن اللغة تعمل في سياق معيّن،ويُسيّرها منتجٌ ومتلق أومؤوّل،وتتغيّر معطياته الدلالية بتغيّر ظروف إنتاجها(المكان والزمان والسياق).وعليه فالمنهج السليم يقتضي دراسة اللغة(النص) بالانفتاح الإيجابي على كافة السياقات التي ساهمت في تشكيلها،وهذا ما يعرف بالمنهج التركيبي(أي التركيب بين لغة النص كنظام من الأدلة، وبين السياقات

المحيطة والمستخدمين لها)،أما منهج لسانيات الجملة فهو تحليليٌّ،يقوم بعزل الجملة وتجريدها من السياق الذي وُلدت من رحمه،قصد معرفة القانون التركيبي الذي تعمل وفقه.

4-من حيث غاية العلم:

يهدف علماء لسانيات الجملة إلى تحقيق غاية شكلية بنيوية محضة،تتمثل في وصف بنية الجملة وتصنيفها،ووضع القالب أو القانون الذي ينبغي أن تحتكم إليه،وهي بهذا علم معياري،يقعّد لسطح الجملة البنيوي،ولا يهتمّ بما تكون عليه اللغة،بل بما ينبغي أن تكون عليه.أما غاية البحث اللساني النصي فتتمثل في بيان كيفية تحقيق التواصل من خلال النصوص،لأنها تدرس النص من خلال السياقات التي يتحرك في محيطها.وغالبا ما تُخرق قواعد النظام اللغوي في النصوص بتأثيرات سياقية،خاصة في الأعمال الأدبية(الانزياحات مثلاً).

التراث والتنمية : مساهمة في تأصيل العلاقة *

ذ.ادريس الصنهاجي

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين – وجدة

إن البحث في طبيعة العلاقة بين التراث والتنمية، ومحاولة التأصيل لها، يقودنا بالضرورة إلى تحديد المفهومين. فتحديد المفهوم أداة للإدراك والمعرفة، ووسيلة للبحث كما تقول مادلين غرافيتز M.Gawitz.(1)

فمن جهة مفهوم التراث لسنا بحاجة إلى الإشارة أو التنبيه لما يكتسيه من أهمية بالنسبة للإنسان الفرد، أو بالنسبة للمجتمعات والشعوب. فقد ارتقى التراث من خلال ارتباط الناس به والدراسات التي أنجزت حوله، سلم الأهمية على درجة البداهة. ومع ذلك تبقى هذه الأهمية نسبية في المكان والزمان. نحن إذن، لن نشكك في أهمية التراث، ولكننا سنتساءل ونسائل درجة الأهمية هاته. ولكن قبل التعرض لهذه المساءلة، سنبحث مفهوم التراث لنحدد مقصودنا منه. وليصبح لدينا مرجعا نحكم من خلاله على ما هو بتراث وما ليس بتراث.

- مفهوم التراث

حين نرجع إلى معجم لسان العرب لابن منظور، نجد تحت مادة "ورث" بأن" الورث والورث والإرث والوارث والتراث واحد" حسب الأعرابي وبأن "التراث ما يخلفه الرجل لورثته".

وفي معجم الصحاح في اللغة، نجد تحت مادة"ترك" بأن " تركة الميت: تراثه المتروك". وهو نفسه في معجم مقاييس اللغة(2).

ما نستخلصه من التعريف اللغوي العربي للتراث هو أنه شيء من الماضي، تركه الآباء لفائدة الأبناء من مال وغيره. فهل يسعفنا هذا المعنى في فهم ما يصطلح عليه بالتراث في عصرنا؟

وكما نعلم ، فللمفهوم تاريخ، يتطور، يتحول، يعاد بناؤه...الخ. والمعنى اللغوي العربي الذي خلصنا إليه يبقى عاجزا عن تمكيننا من استيعاب التحولات التي طرأت عليه. ما يتطلب الانفتاح على معاجم أخرى غير عربية وعلى تعريفات معاصرة مؤسساتية وغيرها.

إن التعريف الذي تقدمه المعاجم العربية حول التراث نجده حاضرا أيضا في المعاجم الأجنبية، لكنها تتجاوزه لتقدم دلالات أخرى له. ففي معجم روبير نجد أن التراث - إضافة إلى معناه المشار إليه في المعجم العربي- هو الخيرات الأسرية الموروثة عن الأجداد، والتي يجب الاحتفاظ بها وتطويرها، كما يشير

---

1 - Madeleine Grawitz, 1986, Méthodes des sciences sociales ,Dalloz, Paris, 7ème édition, p.22.

2 - اطلعنا على هذه المعاجم الثلاثة عبر الموقع الإلكتروني:" الباحث العربي: قاموس عربي عربي"
http:// www.baheth.info

إلى كل ما يعتبر خيرا، ملكا منقولا من طرف الأسلاف، كالتراث الأركيولوجي، والمعماري، والتاريخي(1). وفي الموسوعة الفرنسية universalis، ينحدر مصطلح التراث من اللغة اللاتينية Patrimonium ، وكان ينتمي إلى المعجم القانوني، ولم يعد يستعمل إلا في سبعينيات القرن الماضي. ويدل على الإنتاجات البشرية ذات السمات الفنية الموروثة عن الماضي. ولكن هذا المفهوم ما لبث يتطور باستمرار إلى درجة "يمكن القول بأنه في طور التشكل"(2).

هذه الدلالات التي يحملها لفظ التراث في المعجم الأجنبي، تعطيه أبعادا أخرى، نجدها حاضرة في تعريف منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة – اليونسكو- للتراث، في الاتفاقية الخاصة بالتراث الثقافي والطبيعي لسنة 1972 وفي الاتفاقية الخاصة بالتراث الثقافي غير المادي لسنة 2003.

عندما نرجع إلى اليونسكو باعتبارها أكبر منظمة ثقافية دولية تعنى بالتراث، وتعتبر مرجعا أساسيا في هذا المجال، نجدها تتحدث عن أنواع للتراث وتضع تمييزا له.فتعرف التراث الطبيعي، والتراث الثقافي غير المادي، والتراث المادي، والتراث المكتبي... الخ. وحينما حاولنا تأليف تعريف شامل للتراث واجهتنا صعوبة التعميم، لأنه تبين لنا بأن تعريفات الأمم المتحدة – اليونسكو- تجعل من التراث شاملا لكل الإنتاجات البشرية، بل وحتى ما أنتجته الطبيعة ولا دخل للإنسان فيه يدخل ضمن مجال التراث(3).

---

[1] - **Patrimoine: 1. Biens de famille, biens que l'on a hérités de ses ascendants. --Fortune, héritage, propriété. Maintenir, accroître....**
3. ce qui est considéré comme un bien propre, comme une propriété transmise par les ancêtres. Patrimoine archéologique, architectural, historique, le petit Robert, Paris, 2001.

[2] - **Patrimoine: issu de vocabulaire juridique,le mot patrimoine a été utilisé au début des années 70 pour désigner les productions humaines à caractères artistiques que le passé a laissés en héritage et on n'a pas fini d'explorer le contenu du terme dans son acception récente...le concept n'a pas cessé d'évoluer; on peut même dire qu'il est encore en voie de formation . tiré de universalis, http://www.universalis.fr**

[3] * حسب اليونسكو، " اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي"، أكتوبر 1972.
المادة 1: يعني التراث الثقافي لأغراض هذه الاتفاقية:
- الآثار: الأعمال المعمارية وأعمال النحت والرسم على المباني، والعناصر أو التكاوين ذات الصفة الأثرية، والنقوش، والكهوف، ومجموعات المعالم التي لها جميعا قيمة عالمية استثنائية من وجهة نظر التاريخ، أو الفن، أو العلم.
- المجمعات: مجموعات المباني المنعزلة أو المتصلة، التي لها بسبب عمارتها، أو تناسقها، أو اندماجها في منظر طبيعي، قيمة عالمية استثنائية من وجهة نظر التاريخ، أو الفن، أو العلم.
- المواقع: أعمال الإنسان، أو الأعمال المشتركة بين الإنسان والطبيعة، وكذلك المناطق بما فيها المواقع الأثرية، التي لها قيمة عالمية استثنائية من وجهة النظر التاريخية أو الإثنولوجية أو الأنثروبولوجية.
المادة 2: يعني التراث الطبيعي لأغراض هذه الاتفاقية:
- المعالم الطبيعية المتألفة من التشكلات الفيزيائية أو البيولوجية أو من مجموعات هذه التشكلات الجيولوجية أو الفيزيوغرافية، والمناطق المحددة بدقة مؤلفة موطن الأجناس الحيوانية أو النباتية المهددة، التي لها قيمة عالمية استثنائية من وجهة نظر العلم أو المحافظة على الثروات.
- المواقع الطبيعية... التي لها قيمة عالمية استثنائية من وجهة نظر العلم أو المحافظة على الثروات أو الجمال الطبيعي.
* حسب اليونسكو، " اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي" اكتوبر 2003.
المادة 2
2 - ... يتجلى " التراث الثقافي غير المادي" بصفة خاصة في المجالات التالية:

من خلال تعريفات المعاجم وتحديدات اليونسكو نستخلص التعريف التالي:

التراث هو كل الإنتاجات البشرية التي تنتمي إلى الأجيال السابقة وفيها ما هو مادي محسوس ومنقول كالأواني والحلي والألبسة. وما هو مادي محسوس وغير منقول كالمباني والمواقع الأثرية والأركيولوجية. كما يشمل التراث أيضا المنتوجات البشرية الثقافية غير المادية كالعادات والتصورات والمعتقدات وأشكال التعبير وما يرتبط بها كاللغات والقصص والحكايات والموسيقى والرقص والفنون والمهرجانات والكتب والمجلات. ويضم التراث أخيرا. ما هو طبيعي خام كالبحيرات والحدائق والغابات والحيوانات والطيور.

أردنا من هذا التعريف تحديد وحصر مجال التراث، لنتمكن بعد ذلك من الحكم على ما هو بتراث، وما ليس كذلك. لكن يبدو أن هذا التعريف زادنا غموضا والتباسا. فالتراث بمقتضى هذا التعريف أصبح يدل على كل شيء، " العالم الطبيعي والثقافي، المادي واللامادي، وحتى الرمزي أو الخيالي لم يعد ينفلت من سيطرة التراث". لقد أصبح التراث- كما يذهب إلى ذلك برنار شايل- يحيل على الكون كله(1).

وهكذا نجد أنفسنا نعود إلى نقطة الانطلاق، ويصبح السؤال ما هو التراث؟ أين يبدأ التراث وأين ينتهي؟ أو كيف نحكم على ما هو بتراث وما ليس بتراث؟ ومن أين يستمد قيمته؟ أكثر تعقيدا. فحينما نود التقليص من مساحة مجال التراث، ونعتبر بأن المنتوج أو الشيء الذي يستحق أن يضفى عليه طابع التراث هو الذي يكتسي" قيمة استثنائية عالمية من وجهة نظر التاريخ أو الفن أو العلم "، أو " من وجهة نظر المحافظة على الثروات أو الجمال الطبيعي" أو " من جهة النظر التاريخية أو الإثنولوجية أو الأنثروبولوجية "(2). فحكمنا هذا لن يكون إلا نسبيا بشكل كبير. إن لن نقل حكم قيمة. فماله قيمة بالنسبة لفئة أو حتى لجماعة معينة. قد لا يكون كذلك بالنسبة لجماعات أخرى، وما تعمل فئة أو حتى اليونسكو على صونه وحمايته باعتباره تراثا قيما. قد ينظر إليه آخرون بازدراء. فقد يكون التراث من حيث لا ننتبه. موضوع صراع إيديولوجي وسياسي. هذه الإشكالات وغيرها تجعلنا نتساءل من جديد عن طبيعة المنتوج الذي يمكن أن يحوز صفة التراث. وعن المعيار الذي يمكننا من تصنيف المنتوجات الثقافية والطبيعية، وإدراج بعضها ضمن مجال التراث ونفي صفة التراث عن الأخرى. إنها مسألة خلافية يتداخل فيها الإيديولوجي بالسياسي، لذلك لن نخوض في هذه الإشكالات لأنها ليست موضوعنا الآن، ولنأخذ - مؤقتا وتجاوزا - بالتعريف الذي قدمناه سلفا للتراث لنتابع بحث مسألة علاقته بالتنمية.

أ - التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي.
ب - فنون وتقاليد أداء العروض.
ج - الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
د - المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
ه - المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

[1] - **Bernard Schiele, 2002, introduction in <u>Patrimoines et Identités</u>, collectif, sous la direction de Bernard Schiele, éditions Multimondes, Québec, p.17.**

[2] - تنص اليونسكو على هذه " المعايير" في اتفاقيتي 1972و 2003 السابقتي الذكر، كما تنص على ذلك أيضا في بعض الجوانب من الاتفاقية الخاصة ب" حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي" الصادرة بباريس في اكتوبر 2005.

- مفهوم التنمية

وفيما يتعلق بمفهوم التنمية نسجل أن هناك استعمالا مكثفا له، في المجال التداولي العام (في الإعلام والنقاشات العامة المختلفة....) والخاص (لما يحضى به من حضور على مستوى الجامعة، إلى الحد الذي جعل العديد من المسالك أو الفروع العلمية تعنون به مثل: المرأة والتنمية، التواصل والتنمية، التراث والتنمية، الجغرافيا التنموية، سوسيولوجيا التنمية...الخ). كما نسجل وجود إشباع في التعاريف التي تقدم لهذا المفهوم. لن ندخل في عملية عرض لهذه التعاريف، فيكفي أن نرجع إلى التقارير السنوية التي يصدرها برنامج الأمم المتحدة الإنمائي (PNUD) حول التنمية لنقف على العديد منها. لكن ما يجب الإشارة إليه هو أن مفهوم التنمية كغيره من المفاهيم عرف تطورا عبر التاريخ. ورغم أن الباحثين يشيرون إلى أن ولادته مرتبطة بالمجتمع الأوربي الحديث، إلا أنه يمكن القول بأن التنمية ارتبطت كمشروع فكري وعلمي بالتطور التاريخي لكل المجتمعات البشرية. ذلك أن الإنسان ومنذ صراعاته الأولى من أجل الوجود، كان يؤسس، بوعي أو بدونه، لمشروع التنمية. إن الصراع من أجل الوجود والبقاء المرتبط بتحقيق الحاجيات الضرورية وإشباع الرغبات الطبيعية والاجتماعية هو المنطق الذي جعل وسيجعل مسألة التنمية المشروع المجتمعي الدائم. وهكذا فقد عرف مسلسل التنمية تحولات مهمة على مستوى المفهوم والدلالات المصاحبة له، وكذلك على مستوى المعالجات المختلفة الجديدة التي تناولته. ويمكن أن نستخلص من التعاريف المتعددة1 لمصطلح التنمية ما يلي:

إن التنمية بكل أبعادها (الاجتماعية والاقتصادية والثقافية البشرية) هي عملية أو صيرورة جد معقدة، تواكبها العديد من الإجراءات والعمليات المستمرة التي يقوم بها الإنسان، وتمس مختلف جوانب الحياة البشرية، وتهدف إلى الرفع من جودة هذه الحياة وتقدم ونمو المجتمعات والدول، وتحقيق الرفاهية والعيش الكريم للأفراد والجماعات، وتضمن الحفاظ على الخيرات للأجيال السابقة. إنها لا تقتصر على الجوانب المادية والاقتصادية بل تقصد تغيير الحياة البشرية في كل أبعادها(2).

لكن ما هو موقع التراث في عملية التنمية؟

حينما نود تفكير العلاقة، تراث- تنمية، غالبا ما يذهب تفكيرنا إلى النموذج الجاهز، السياحة، على اعتبار أن التوظيف السياحي للتراث تبدو نتائجه واضحة، ومردوده مقدرا. لكن أي محاولة للتأصيل تستدعي استحضار التاريخ والوقوف عند منعرجاته.

- التراث والتنمية: ممكنات العلاقة

إن التاريخ ينبئنا بأن التنمية مفهوم، لم يعرف استعماله المكثف إلا في النصف الثاني من القرن العشرين. ويمكن القول بأن مفهوم التنمية قد ظهر بشكل فعلي في أوربا في أعقاب الحرب العالمية

---

[1] - للاطلاع على تعدد تعريفات التنمية يمكن الرجوع إلى
- السيد الحسيني، التنمية والتخلف: دراسة تاريخية بنائية، القاهرة، مطابع سجل العرب، ط. 1، 1980.

[2] - أغلب التعريفات تعكس هذا المعنى. لكن هناك تصورا متميزا، "مختلفا" يقدمه المفكر والاقتصادي أمارتيا صن مفاده أن الهدف من التنمية هو تحقيق الحرية، وإزالة جميع المصادر التي تعوقها " إنها (التنمية) عملية توسع في الحريات الحقيقية التي يتمتع بها الناس".
- أمارتيا صن، التنمية حرية، ترجمة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، ع. 303، ماي 2004، ص. 15.

الثانية، أثناء الحديث عما عرف بمشروع مارشال وإعمار أوربا، أو إعادة بنائها(1). وانتقل إلى الدول النامية الخارجة لتوها من الاستعمار خصوصا بعد بروز العناصر الأولية للدولة الوطنية الحديثة التي ستتولى وضع سياسات واستراتيجيات وخطط للتنمية. لكن هل كان لتطور مفهوم التنمية وإنجازاتها علاقة بالتراث؟ هل كانت المشاريع التنموية تقوم على تصور معين للتراث أو تأخذه . على الأقل . في الاعتبار؟.

تاريخيا كان التراث سابقا على التنمية، بل حتى على مشكلة التراث، كما على قراءة التراث. فعلى المستوى التاريخي يمكن الجزم بغياب العلاقة بين التراث والتنمية. فالتراث مفهوم قديم، إنه كمصطلح موجود في المعاجم العربية، لكن لا نجد أثرا للفظ " تنمية " في هذه المعاجم. إنه مفهوم حديث كما سبقت الإشارة.

وإذا رجعنا إلى فكرة النهضة يمكن الجزم بأن أوربا لم تحقق نهضتها وتقدمها إلا بالرجوع إلى التراث الأوربي القديم، اليوناني والروماني، بكل أبعاده العلمية والأدبية والفنية والأسطورية... إلخ. فقد انكب المفكرون الأوربيون على دراسة التراث اليوناني والروماني بشكل عميق، وبروح نقدية حرة، وبدون الخضوع أو مراعاة إلا متطلبات العقل. فاكتشفوا " المعجزة " اليونانية في العلم والأدب والتاريخ والفن والأسطورة...الخ. فحضارة الغرب التي انبثقت من مصادر يونانية، قامت على التراث اليوناني الفلسفي والعلمي (2).

لقد أدركت أوربا النهضة، عبر مفكريها بأن الحاضر يعيش في حوار مع الماضي، فكانت الحركة الثقافية الإنسية في القرن السادس عشر تدعو إلى إحياء التراث وتمجيد الإنسان(3). فعبر التراث يتحقق حوار الماضي والحاضر، وعبر التراث يتشابك في الحاضر الماضي بالمستقبل على حد تعبير ليبنز(4).

لقد قامت أوربا بفضل التراث. ولازال التراث اليوناني إلى يوم الناس هذا مصدر إلهام وإبداع للأوربيين والعالم أجمع، إلى درجة جعلت شيخ فلاسفة ومفكري القرن العشرين برتراند راسل يذهب إلى أن كل من حاول إنتاج شيء أصيل في مجالات الفكر ستكون مغامرته غير مضمونة النتائج إذا لم يستوعب التراث اليوناني(5).

[1] ـ سعيد العلام، مجلة دفاتر سياسية، العدد 15، دجنبر 2000، ص. 24.

[2] ـ برتراند راسل، حكمة الغرب، ج. 1، سلسلة عالم المعرفة، ع. 364، يونيو 2009، ص. 33.

[3] ـ في سياق حديثه عن نشأة الفلسفة الحديثة يتعرض برتراند رسل إلى الحركات الكبرى التي حددت معالم انتقال أوربا من ظلام العصور الوسطى إلى أنوار العصر الحديث. ويبرز برتراند رسل في هذا السياق دور الحركة الإنسانية أو الإنسية المهم في تحقيق ذلك. تعرض رسل لهذا الأمر عبر مختلف مقاطع الفصل الأول. انظر:
ـ برتراند رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، ج. 2، سلسلة عالم المعرفة ع. 365، يوليوز 2009، صص. 19- 99.

[4] ـ الطيب تيزيني، " مفهوم التراث العالمي "، عالم الفكر، ع.4، المجلد 36، أبريل- يونيو 2008، ص. 14.

[5] ـ " كل من يتصور في أيامنا هذه أنه يستطيع أن يأتي بشيء أصيل من دون أن يكون قد استوعب تلك الفلسفة الأثينية عليه أن يتحمل عواقب مغامرته".
ـ برتراندراسل، حكمة الغرب، ج. 1، م. م، ص. 99.

وإذا رجعنا إلى مفكري " النهضة" بالنسبة للمسلمين العرب لا نجد لديهم توظيفا لمفهوم التنمية(1). وقد حاولوا توظيف التراث في تحقيق النهضة، إلا أن النتائج بقيت محدودة جدا. لقد حاول محمد عبده، والأفغاني، والكواكبي، والطهطاوي، ومن بعدهم: الحسين مروة، والطيب بتزيني، وحسن حنفي، ومحمد عابد الجابري...وآخرين، الرجوع للتراث وقراءته. وقد كشفوا جوانب مهمة من هذا التراث، لكن عملهم يعتبر قليلا جدا مقارنة مع ما يجب القيام به، وبذلك يلزم متابعته بفرق متعددة للبحث، وفي مختلف فروع المعرفة الإنسانية. إضافة إلى أن الدراسات التي تناولت قضايا التراث، هي في حاجة إلى الانفتاح على التقدم الذي وصلت إليه مختلف العلوم، وإلى مزيد من الرصانة والدقة العلمية، وربما هي في حاجة أكبر إلى الحرية والجرأة. فهل يستطيع باحثونا في التراث مسايرة العقل إلى حيث يقودهم؟ وهل يستطيعون الذهاب بالتحليل إلى نهاياته المنطقية القصوى؟.

ففي غياب دراسة علمية للتراث، تستفيد من كل التطورات التي حققتها العلوم بمختلف أنواعها، وتجعل من كل أصناف التراث بدون استثناء موضوعا للمساءلة والنقد والتمحيص العلمي، يتأبد تخلفنا وعجزنا. فالدراسة العلمية وحدها، التي بإمكانها أن تخرج التراث مما هو فيه من نسي مقصود، وتتعالى به عن التوظيف الإيديولوجي والسياسي، وتحرره من طابع التقديس الذي يجعله ثابتا محنطا ومعيقا للنهضة.

إن إقامة معرفة علمية بالتاريخ بشكل عام وبالتراث بوجه خاص هو- كما يقول ابن خلدون " نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق"(2). لا نعني هنا فقط الاعتماد على علم التاريخ في قراءة التراث، بل إننا ندعو إلى الاستفادة من كل العلوم بدون استثناء، ومما شهدته من تطور، بما في ذلك ما يسمى بالعلوم الدقيقة.

وهذه المعرفة العلمية بالتراث هي التي تمكننا من تملكه معرفيا. وتقودنا للتحرر منه بتحريرنا له، ونقيم بينه وبين الحاضر الاختلاف الذي يجعله ماضيا. فمن المفروض أن يمتلك الحاضر سر الماضي لا أن يبقى رهينة له. " هذه الحركة هي حركة المعرفة العلمية التي كلما تملكت موضوعها تحررت منه وسيطرت عليه بشكل يكتسب فيه وجوده الفعلي"(3).

إن الدراسة العلمية للتراث هي الوسيلة الوحيدة الكفيلة في نظرنا بتحويله إلى رافعة للتنمية. فمن خلالها فقط يمكن الكشف عن جوانبه المشرقة، الغنية بالحياة والأمل، التي تحمل في ذاتها إمكانية

---

[1] - " إن جرد المفاهيم الأساسية التي كان يداولها هؤلاء(مفكرو النهضة)، يجعلنا نرى أن كثيرا منها مستقاة من ابن خلدون، مع تحميلها طبعا ما كان يشغل هؤلاء المفكرين، وإضفاء معان عليها مستمدة مما عرفوه من الفكر الغربي". ولذلك وردت في كتاباتهم مفاهيم كالتطور والتقدم والتمدن والعمران دون الإشارة إلى مفهوم التنمية.
- علي أومليل، في التراث والتجاوز، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الرباط، ط. 1، 1990، ص. 42.
مضمون هذا الكلام نجده يتكرر عند
- محمد علي الكبسي، في النهضة و الحداثة، دار الفرقد، دمشق، ط. 2، 2007. خصوصا في الفصل المعنون ب" في نقد الكتابة النهضوية ".

[2] - ابن خلدون، المقدمة، ج. 1، دار الجيل، بيروت بدون تاريخ، ص. 4.

[3] - مهدي عامل، أزمة الحضارة العربية أم أزمة البورجوازيات العربية، دار الفارابي، بيروت، ط. 6، 1989، ص. 135.

التطور والانفتاح على المستقبل. إنها الوسيلة الوحيدة التي تسمح لنا بجعل التراث جزء منا ومنفصل عنا في الآن ذاته، قابل لأن يكون مصدرا للتقدم والتنمية.

عود على بدء، فما طبيعة علاقة التراث بالتنمية إذن، من خلال كل هذا؟

سبق وقلنا، لا وجود لعلاقة بينهما من جهة التاريخ، ولكن إذا نظرنا لكل مشاريع النهضة وما ترومه من تقدم وتطور وتحرر للإنسان، أمكننا اعتبار ذلك تنمية. فالغاية من كل المجهودات البشرية في مختلف المجالات هي تنمية الإنسان ورقيه. هنا قد نجد المسوغ الذي يسمح لنا بالقول: إن علاقة التراث بالتنمية هي علاقة تاريخية أصيلة، وليست عرضية أو قسرية، سواء أدرك الإنسان ذلك أم جهله. وما هذه " الثورة " في توظيف التراث في التنمية السياحيـة منذ الربع الأخير من القرن الماضي من طرف معظم الدول، إلا أحد أوجه ممكناته لتحقيق التنمية في كل أبعادها.

لائحة المراجع

بالعربية

- ابن خلدون، المقدمة، ج. 1، دار الجيل، بيروت بدون تاريخ.
- اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي، اليونسكو، أكتوبر 2003.
- اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي، اليونسكو، أكتوبر 1972.
- السيد الحسيني، التنمية والتخلف: دراسة تاريخية بنائية، القاهرة، مطابع سجل العرب، ط. 1، 1980.
- الطيب تيزيني، " مفهوم التراث العالمي "، عالم الفكر، ع.4، المجلد 36، أبريل- يونيو 2008.
- أمارتيا صن، التنمية حرية، ترجمة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، ع. 303، ماي 2004.
- برتراند راسل، حكمة الغرب، ج. 1، سلسلة عالم المعرفة، ع. 364، يونيو 2009.
- برتراند رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، ج. 2، سلسلة عالم المعرفة ع. 365، يوليوز 2009.
- علي أومليل، في التراث والتجاوز، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الرباط، ط. 1، 1990.
- محمد علي الكبسي، في النهضة و الحداثة، دار الفرقد، دمشق، ط. 2، 2007.
- مهدي عامل، أزمة الحضارة العربية أم أزمة البورجوازيات العربية، دار الفارابي، بيروت، ط. 6، 1989.
- معجم لسان العرب، معجم الصحاح في اللغة، معجم مقاييس اللغة.

اطلعنا على هذه المعاجم الثلاثة عبر الموقع الإلكتروني:" الباحث العربي: قاموس عربي عربي"

www.baheth.info

En français

- Bernard Schiele, 2002, Patrimoines et Identités, collectif, sous la direction de Bernard Schiele, éditions Multimondes, Québec.
- le petit Robert, 2006, Paris.
- Madeleine Grawitz, 2001, Méthodes des sciences sociales ,Dalloz, 11ème édition, Paris.
- Universalis, http://www.universalis.fr

نشر هذا العدد

بدعم من وزارة الثقافة المغربية